المملكة العربيَّة السُّعوديَّة
وزارة التَّعليم العالي
جامعة طيبة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللُّغة العربيَّة
الدراسات الأدبية

الصُّورة في شِعْر فَيْصَل أَكْرَم

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في
تخصص الأدب والنقد

إعداد الطَّالبة:

فاطمة صلاح الأحمديّ

إشراف :

د. مختار الفجَاري

أستاذ الأدب والنقد المشارك
بكلية الآداب – جامعة طيبة

١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م

بسم الله الرحمن الرحيم

فهرس المحتويات

المحتوى	رقم الصفحة
- الملخص	٤
- المقدمة	٥
- التمهيد	١٢
• الفصل الأول : مصادر الصورة	٢٢
المبحث الأول: الواقع الحسي	٢٤
أولاً:الحياة اليومية	٢٤
ثانياً: الطبيعة	٤٧
ثالثاً: الحياة الإنسانية	٥٧
رابعاً: الحيوان	٨٢
المبحث الثاني : الواقع الذهني	٨٧
أولاً: التفكير والبحث عن المعرفة	٨٧
ثانياً: الأدب	٨٩
ثالثاً: الدين	٩٣
رابعاً: الشعبيات	٩٤
خامساً: الثقافة العامة	٩٦
سادساً: علوم اللغة	٩٩
• الفصل الثاني: أنماط الصورة وآليات تشكيلها	١٠١
المبحث الأول : الصورة البسيطة	١٠٢
أولاً: تبادل المدركات	١٠٣
ثانياً: الكناية	١٠٧
ثالثاً: التشبيه	١٠٩
رابعاً: الوصف المباشر	١١٢
خامساً: التضاد أو (جمع المتناقضات)	١١٥
سادساً: الاستعارة من مجال إدراكي واحد	١١٦
المبحث الثاني : الصورة المركبة	١١٨
أولاً: تكامل الصورة المفردة	١١٩
ثانياً: تراكم الصورة المفردة	١٢١
ثالثاً: المعادل الموضوعي	١٢٦

رابعاً: المفارقة.. ١٢٨

المبحث الثالث : الصورة الكلية........................ ١٣٠

أولاً: البناء الدرامي.. ١٣١
ثانياً: بناء المقاطع... ١٤١
ثالثاً: البناء اللولبي.. ١٤٧
رابعاً: البناء الدائري.. ١٤٨

- **الفصل الثالث: وظيفة الصورة الشعرية................. ١٥٣**

المبحث الأول : وظيفة الصورة في مستوى العتبات ١٥٤

أولاً:عتبة العنوان... ١٥٦
ثانياً: عتبة الاستهلال... ١٦٢
ثالثاً: عتبة التصدير... ١٧١
رابعاً: عتبة الإهداء.. ١٧٦

المبحث الثاني : وظيفة الصورة في مستوى القصائد..................... ١٧٩

أولاً: المحموعة الأولى.. ١٨١
ثانياً المجموعة الثانية ١٨٣
ثالثاً: المجموعة الثالثة ١٨٦

المبحث الثالث: الوظيفة الرمزية لصورة المرآة.................. ١٨٩

أولاً: أهمية صورة المرآة في شعر فيصل أكرم والدلالات التي تحملها ١٩٠
ثانياً: الاستخدام الرمزي لصورة المرآة.. ١٩٣

- **الخاتمة ١٩٩**
- **الفهارس ٢٠٢**
  - فهرس الجداول.. ٢٠٣
  - فهرس المصادر والمراجع.. ٢٠٤
- **الملخص باللغة الإنجليزية ٢٠٧**

مُلَخَّص

"الصورة في شعر فيصل أكرم"

فاطمة صلاح الأحمدي

هدف هذا البحث إلى دراسة الصورة في شعر فيصل أكرم ، وكان منهج البحث الأسلوبيات عامة لا سيما الأسلوبية الإحصائية .

وقسم البحث إلى تمهيد وثلاثة فصول، تضمن التمهيد بعض القضايا والنظريات المتعلقة بالصورة الشعرية، واهتم الفصل الأول بمصادر الصورة في شعر (فيصل أكرم) من خلال الواقع الحسي والواقع الذهني، واستعرض الفصل الثاني أنماط الصورة المفردة والجزئية والكلية في شعره من خلال آليات تشكيلها المتعددة، واهتم الفصل الثالث بوظيفة الصورة في شعره في مستوى العتبات وفي مستوى القصائد ، وفي رمزية صورة المرآة .

أبرز نتائج البحث: تظهر سيطرة الواقع الحسي على مصادر الصورة لدى الشاعر، وتأثره بالمحسوسات من حوله أو في مخيلته، ويستخدم هذه المصادر لخلق عالم خاص به، متأثر بفكره وخياله لنقل رؤيته مبتعداً عن النقل الحرفي للواقع.

وتعددت آليات تشكيل الصورة المفردة، وتشكل آلية تبادل المدركات وآلية الكناية الأكثر استخداماً، وتأتي آلية تبادل المدركات مؤكدة ميل الشاعر إلى التلاعب في العلاقات بين طرفي الصورة وفي صفاتهما وخصائصهما، مما يخلق الدهشة لدى المتلقي، وتجاوز أفق الانتظار والتوقع لديه.

كما تتعدد آليات تشكيل الصورة الجزئية وتأتي في مقدمتها ألية تكامل الصورة المفردة التي تتطلبها الطبيعة الدرامية لشعر فيصل أكرم.

ويتأثر بناء الصورة الكلية لدى الشاعر بالجدليات التي تتنازع تجربته، مما يخلق صراعاً بينه وبين نفسه، وبينه وبين محيطه، فيأتي البناء الدرامي حاملاً لتجربته بصراعاتها وجدلياتها.

وتبعاً لمستويات الانزياح يغلب على عناوين القصائد المستوى المتوسط، مما يدل على التوازن والاعتدال في اختيار العناوين،

وفي توظيف الصورة في مستوى القصائد يعمد الشاعر إلى مستوى متوسط من الغموض ما بين الرؤية التي يحملها النص والصور التي يتضمنها.

كما يعتمد الشاعر الاستخدام الجزئي لتشكيل صورة المرآة مقارنة بالاستخدام المفرد، وهذه الوسطية هي ما تتناسب مع جدلية الخروج والرجوع للمرآة ، ويأتي الاستخدام الكلي ضعيفاً وهذا يتناسب مع الرغبة في الخروج منها.

المُقَدِمَة

الحمد لله ربِّ العالمين ،والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبيِّنا محمَّد وعلى آله وصحبه أجمعين..

إن الاهتمام بالنص الشعري وبالأدوات المكونة له ليس وليد عصرٍ أو مكانٍ أو ثقافةٍ مُعَيَّنَة؛ بل في كل البلدان والأزمان والثقافات كان العكوف على النص الشِّعريِّ خاصةً والأدبيِّ عامةً، وإخضاعه لمختلف المذاهب قديمها وحديثها، والنظر إليه من كل الزوايا الممكنة للكشف عن مواطن الإبداع فيه وسبل تحقيق ذلك ؛ موطن اهتمام النقاد والأدباء .

وعلى الرغم من تعدد المكونات الشعرية ،تؤكد النظرية النقدية المعاصرة (أهمية الصورة في الإبداع الشعري، وما الكم الهائل من الدراسات التي اتخذت الصورة عنواناً لها إلا الشاهد على هذه الأهمية)[١]، وليس من المبالغة أن يقال (إنها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراميها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى، والعجيب أن يكون هذا موضع اتفاق بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة)[٢].

ويرى عبد الإله الصائغ (إن اتفاق النقاد على أهمية الصورة الشعرية يقابله اختلاف في تناول موضوع الصورة، فالنقاد والدارسون العرب المحدثون، منهم من كان متأثراً بجهود النقاد والبلاغيين العرب القدامى ، ومنهم من استفاد من النظرية النقدية الغربية ورؤيتها للصورة، وبين هذين الاتجاهين فريق تناول الصورة الشعرية في إطار يجمع بين ما جاء في التراث النقدي، وبين دراسات النقاد والشعراء الغربيين الذين تناولوا موضوع الصورة برؤية جديدة، أثمرت عن ظهور معطيات جديدة ومسائل مهمة كان لابد من الوقوف عندها)[٣].

وعلى الرغم من اتفاق النقاد في مختلف الآداب والثقافات واللغات على أهمية الصورة في الإبداع الشعري، إلا أن خصوصية المبدع أو الشاعر في التكوين التصويري لإبداعه؛ تحدد معايير وسمات قد تشكل رؤىً نقدية ومنهجاً ينهجه البعض من بعده، ومن هنا تبرز أهمية تناول الصورة الشعرية في إبداع شاعر معين، فتتركز الدراسة على الصورة لديه، واستقراء أسلوبه الشعري وتحديد آلياته، وهذا ما تحرص هذه الدراسة على تقديمه من خلال دراسة الصورة في شعر فيصل أكرم[٤]، حيث تثير الصورة في شعره تساؤلات عدة، فأول ديوان له هو (الخروج من المرآة)، ويعود في مقدمة آخر ديوان صدر له وهو (حوار الليل ونجمة الصبح) ليقول : (.. ويا أيتها المرآة :افتحي لوجهي أبوابك كلها (ها قد نويت الرجوع) فلقد ضاق بي الكون الوسيع)[٥]؛ فما الدلالة التي تحملها المرآة في شعر فيصل أكرم ؟ وما دلالة جدلية الخروج والرجوع ؟ وما ارتباط ذلك بالصورة الشعرية عنده ؟وهل يكمل في الديوان الأخير برجوعه للمرآة حلقة متصلة للصورة الشعرية ؟

ويُعد هذا الربط للتجربة بصورة المرآة مؤشراً قوياً على اهتمام الشاعر بالصورة في بناء تجربته، وقد أصبحت ملمحاً بارزاً في شعره؛ فعلى الرغم من ندرة أو انعدام الدراسات لشعر فيصل أكرم؛ إلا أن هناك بعض المقالات التي حاولت الوصول لدلالة المرآة وخروجه منها؛ فهل تتوافق هذه التأويلات مع إعلان الرجوع الذي صرح به الشاعر في مقدمة ديوانه العاشر (حوار الليل ونجمة الصبح) ؟؟

---

(١) العزام ، جبر خالد ، النقد الأدبي الحديث عند المرأة، ط ١(إربد : عالم الكتب الحديث ، ٢٠٠٩) ص ١٧٠

(٢) الوالي، محمد ،الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط١(بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠) ص ٧

(٣) الصائغ، عبد الإله ،الصورة الفنية معياراً نقدياً ، ط١ (بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٧) ص ٤٤ .(بتصرف)

(٤) فيصل علي أكرم (14- أكتوبر - 1969)، شاعر وكاتب وأديب سعودي .ولد في مكة المكرمة، وتعلّم فيها، ثم انتقل إلى الرياض سنة ١٩٨٩ وعمل موظفاً حكومياً لأكثر من عشر سنين، ثم استقال من الوظيفة ليتفرّغ تماماً للكتابة. نشر شعره في الصحف المحلية والخليجية، والعربية الصادرة في لندن، والكثير من الدوريات الثقافية العربية المتخصصة. والتزم منذ منتصف العام ١٩٩٧ بكتابة الصفحة الأخيرة – بلا قيود – في مجلة (الشروق) الأسبوعية السياسية الصادرة عن جريدة الخليج في الإمارات حتى منتصف العام ٢٠٠٤، وكتب عدداً من الزوايا الثقافية الأسبوعية في صحف: الجزيرة، الشرق الأوسط، عكاظ، الحياة، المدينة، الزمان، البلاد، كما كتب (الصفحة الأخيرة) في عدد من المجلات الأسبوعية والشهرية. وهو عضو أسرة تحرير مجلة كتابات معاصرة الصادرة في بيروت، والمسؤول عنها داخل المملكة العربية السعودية. تُرجمت مختارات من شعره إلى لغات متعددة منها الإنجليزية والفرنسية والروسية واليابانية. ويكيبيديا الموسوعة الحرة: http://ar.wikipedia.org/wiki/فيصل_علي_أكرم

(٥)أكرم ، فيصل، حوار الليل ونجمة الصبح ،دط (بيروت : دار الفارابي ، ٢٠١١)، ص ١٤ .

لن تتمحور هذه الدراسة للصورة الشعرية عند فيصل أكرم حول المرآة، لكنها بحث في الصور الشعرية التي قدّم بها الشاعر رحلة خروجه وأسباب رجوعه ، وسيتم تناولها من خلال تمهيد وثلاثة فصول سيأتي تفصيلها .

❖ أهمية موضوع البحث:

تكمن أهمية البحث في كَوْنِه يتناول ركيزة مهمة في الشِّعر ، هي الصُّورة الشِّعريَّة، وعلى الرغم من تعدد الدِّراسات التي تناولت الصُّورة الشِّعريَّة؛ إلا أن خصوصيّة هذه الدِّراسة تتمثل في أنَّها تُعَرِّف بالشكل المعاصر للصورة من خلال شاعر معاصر سعوديٍّ لم تسبق دراسته بشكلٍ مستقل ، على الرغم من تعدّد المقالات التي تحدثت عنه .

❖ مشكلة البحث:

أتاح التطوّر المنفتح الذي وصلتْ إليه الصّورة الشّعريّة المعاصرة للشعراء المعاصرين مزيداً من الخصوصية في بناء صورهم، بحيث أصبح لكل شاعر مَسْلَك خاص به في نقل تجربته للمتلقي ، وهذه الدراسة تبحث في خصوصية الصورة لدى شاعر معين، وفي كيفية الاستفادة من الصورة في نقل تجربته،وسيكون مجالها شعر (فيصل أكرم) بصفته شاعراً معاصراً، قدّم تجربته الشعرية من خلال ارتكازه على التصوير، فما مدى عمق هذه التجربة؟؟ وما مدى خصوصية الشاعر في تكوين صوره ؟؟

فكون الصورة الشعرية تعتمد على الخيال الذي يتأثر بثقافة الشاعر وفكره ونفسيته ومجتمعه، فإنها القادرة على تحديد مدى عمق التجربة أو سطحيتها ، كذلك فإن الصُّورة الشِّعرية تؤدى من خلال لغة وتراكيب وإيقاع؛ وبذلك تكون دراسة الصورة دراسة شبه مكتملة لشعره .

كما أن الصورة الشعرية خضعت لتطورات عديدة في العصر الحديث والمعاصر وصل إلى استخدام تقنيات مستوردة من فنون أخرى ؛ فهل كان فيصل أكرم واعياً لهذا التطور؟ وهل وظَّفه لخدمة تجربته بطريقة فنية راقية ؟

إضافة لذلك فشعر فيصل أكرم يقوم على الأسلوب الكنائيّ والرمزيّ ، كما أنه يعمد كثيراً إلى التشخيص والتحاور مع الأشياء والمجرَّدات؛ فتتعدد الأصوات في شعره، فما دلالة ذلك؟ وما سبب لجوئه إلى هذا النمط من التصوير ؟ وهل وُفِّق في إبداع صور شعرية نابضة لا تقف عند حدّ القراءة الواحدة ؟؟

وهذه كلها تساؤلات تحدد مشكلة البحث وتحيل إلى تحديد أهدافه .

❖ أهداف البحث :

يهدف بحث "الصورة في شعر فيصل أكرم" إلى :

- دراسة أحد مكونات النص الشعري (الصورة) في النتاج الشعري لشاعر معين.
- تَعَرُّف الشكل المعاصر للصورة الشعرية.
- استقراء المصادر التي قامت عليها الصورة الشعرية.
- استقراء أنماط الصورة في شعره، والآليات التي اعتمد عليها في تشكيل الصورة .
- التوصل إلى وظيفة الصورة في شعره على مستوى العتبات والقصائد والتجربة عامة.

❖ حدود البحث ومجاله:

قد تحدَّد من خلال العنوان موضوع الدِّراسة ومجالها والذي سيكون على النَّحو التَّالي :
محور الدِّراسة : الصُّورة الشِّعرية ، ومصادرها هي دواوين فيصل أكرم.
مراجع الدراسة : كتب النَّقد والأدب والمعاجم والدِّراسات الأدبية والنَّقدية ومختلف الدراسات النقدية الحديثة.
أمَّا مجال الدراسة : فيشمل شِعْر فَيْصَل أَكْرَم كله: أي أعمال فيصل أكرم الشعرية وهي عشرة دواوين[١] : (الخروج من المرآة – التداخلات – قصيدة الأفراد – مقدمة الكتاب الأخير – الصوت .. الشارع – كبار – آت من الوادي – نصف الكتابة – شربنا من الكون حتى العدم – حوار الليل ونجمة الصبح) .

وبما أن الشاعر معاصر فإن الداووين العشرة التي هي مجال الدراسة ليست نهاية تجربته بل قد تصدر له دواوين أخرى لكن حين إعداد خطة هذه الدراسة وتحديد عينة البحث كانت هذه الدواوين الشعرية العشرة هي فقط الصادر عن الشاعر .

بلغت قصائد الشاعر ٣٠١ قصيدة وبما أن الشاعر ربط تجربته بصورة المرآة وأخضع الدواوين العشرة لجدلية الخروج منها والرجوع إليها، تم اعتماد القصائد التي وردت فيها صورة للمرآة كعينة لهذه الدراسة وقد بلغ عددها ٨٩ قصيدة .

والجدول التالي يبين دواوين الشاعر، وعدد القصائد في كل ديوان، والقصائد التي اختيرت عينة وعددها، ثم نسبة قصائد العينة إلى مجموع القصائد الكلي للشاعر:

	الديوان	عدد قصائد الديوان	قصائد العينة	عدد قصائد العينة
١	الخروج من المرآة	١٨	الخروج من المرآة - حصان الوهم - ترويض على المرآة - ما كان بين فراشتين	٤
٢	التداخلات	٣٨	لو أن حدساً- مكاشفات في غرفة المعتزل-انحدارات الجداول إلى بقعة غيم- مع المؤاخذ في الضحك والعزاء- محاكاة المواكب-تلويحة الحبر- تقاطعات صغيرة- مبخرة الشتاء- أغنية الخريف- توجس صيفي- حكاية من قال أنا- إجازات أردناها التمرد على همنا	١٢
٣	قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها	١١	غياهب- وحدك المبثوث في الرؤيا- صدى- مواقيت شرقية	٤
٤	مقدمة الكتاب الأخير	٤٢	تشكل صيفي- كهذا الحلم- مرثية لغير عزاء- المكاشفة الخامسة- صورة متحركة.. بحروف ساكنة- هواجس ما بعد السهرة- تحصيل حاصل؟ ربما..	٧
٥	الصوت ... الشارع	٥١	أصداف تتكسر- كما تشاء بك القصيدة- أناشيد- مجرد انكسار- على طرف الدرب من آخره- ليس بالصلصال وحده- قصائد السكون- يوميات الحالة	١٨

[١] للشاعر فيصل أكرم إصدارات أخرى خلال إعداد هذه الدراسة وهي غير مضمنة لمجال هذه الدراسة نظراً لالتزامها بخطة ومنهج محددين ، وكون الشاعر معاصراً فهذا يعني أن إمكانية ازدياد عدد الدواوين واردة لكن هذه الدراسة مقتصرة على العشرة دواوين المذكورة فقط، وتوجد للشاعر أعمال نثرية لكن ليست ضمن اهتمام هذه الدراسة.

			نفسها- في الغابة آمن- دوائر لهذا الصحو والتيه- فليضع عنوانا يناسبه- يقول الذي- تداعيات صغيرة- أهلا بنا- مشاتل الريح- إشارات من أصابع معضوضة- أثناء المعاني- القصيدة الأولى	
٦	آت من الوادي	٢٨	مدورة الخفقان- كأنما الرؤية رؤيا- لمن يستمد الجنون- مشابهات التغني- منتهى التبعات- هذا المس يتمشى- آت من الوادي ١ آت من الوادي ٢- آت من الوادي ٣- آ آت من الوادي ٤- ت من الوادي ٥	١١
٧	كبار	٣٩	أسماء أخرى لعمرك- سبتمبر- في الأمد القريب- نواقص السطور- لا أحبك أن تجرب رقصتي- مرايا .. فقط – منسياتنا- قراءة في الرماد- يا من أظنك أنت- كأنها الاوقات	١٠
٨	نصف الكتابة	٤٣	حالات ليست عابرة- كأنه يكلم أحدا- أخبار لا مبتدأ لها- خطوة خارج الدرب- الخواطر عفوا- ذاكرة الخيال- سحب كأنها تمطر- ضلال البراءة- كالبدايات- هكذا- كأنه الحلم	١١
٩	شربنا من الكون حتى العدم	١٤	لا شك أنك لست أنت- مثل نفسك لا أحد- كنت أظن وكنت أظن وخاب ظني- من القدمين للرأس- نشيد العشاق الجدد- نفاس قصيرة فاترة	٦
١٠	حوار الليل ونجمة الصبح	١٧	مقطع من لعبة الأسباب- أسئلة العقود الأربعة- أشجار هذا الحزن ماء- أو انتظر- هي حيلتي- مقاطع أخرى من لعبة الأسباب	٦
مجموع القصائد الكلي		٣٠١		
مجموع قصائد العينة		٨٩		
نسبة قصائد العينة إلى المجموع الكلي للقصائد		٣٠%		

❖ الدراسات السابقة:

لا توجد دراسات متخصصة في شعر فيصل أكرم ، لكن هناك العديد من المقالات التي ضمنها الشاعر في مقدمة بعض دواوينه، وبعض الدراسات التي تناولت الأدب السعودي بصفة خاصة، أو الأدب الخليجي والعربي بصفة عامة؛ وقد تعرضت لشعر الشاعر لكن بإشارات لا يمكن وسمها بالدراسة المتعمقة في شعره، بل هي عَرْضٌ لسمةٍ برزتْ في ديوانٍ له أو في قصيدة، وبعضها انطباعات عامة عند صدور عمل للشاعر ، من ذلك:

- نسيج الإبداع دراسات في الخطاب الأدبي السعودي الجديد – عبد الله السمطي ط١ (الرياض: المفردات، ٢٠٠٣):

تحدث عن الشاعر فيصل أكرم في موضوع عنوانه : (تجربة فيصل أكرم و الشعرية والتوتر الغنائي بين الذات والعالم) تحدث فيها بشكل مقتضب عن دواوين فيصل أكرم، ودلالة المرآة وهيمنة صوت الأم والأب في شعره، وعرج على الإيقاع ،كل ذلك في ثلاث صفحات (ص٢٥٠ – ص ٢٥٢).

وتجدر الاشارة هنا إلى أن صوت الأم والأب ليس هو الصوت المهيمن في شعره بقدر صوت الذات المتفجعة من الفقد، المتقلبة في الغربة والوحدة ، المتعسرة في المضي قدماً وطرح الماضي بأوجاعه ، مما يشكل نزاعاً بين المأمول والواقع يدخل التجربة في جدليات متعددة ترهق بتأثيرها الشاعر والمتلقي على السواء.

- دراسات جمالية نصية في الشعر السعودي الجديد ممارسة في النقد التطبيقي – عبد الله خلف العساف– جامعة الملك فهد للبترول والمعادن – ٢٠٠٥ :

وقد تناول في هذه الدراسة عدداً المجموعات الشعرية، من بينها (قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها) لفيصل أكرم، تحت عنوان (التطابق بين الفني والموضوعي) ،وخرج منها بالنتائج التالية :

* التكرارُ غير المسوّغ فنياً أو جمالياً بكافة أشكاله : المفردة والتركيب والصورة والفكرة والبناء .
* نسخُ الموضوع ، وتسجيلُه ، واستخدامُ العرض المباشر في تقديمه .
* ضعفُ الفكرة وسذاجتها .
* النثرية . ومن علائمها : التطابق بين النص والموضوع ، وضعف الفكرة ، وضعف التعبير ، وغياب التصوير ، والتقريرية.
* ضعف تناول الحالة والطرح.
* إعطاء الكاتب المساحة الكبرى للرؤية التي بُنيت على تأكيد الوحدة والفراغ والأسئلة الساذجة، بينما جاءت الرؤيا ضيقة ، وغير واضحة بحيث لا تعرف ماذا يريد الشاعر ، . وهذا أمرٌ طبيعي للتطابق بين طرفي الإبداع والموضوع .
* القلقُ الواضح في اختيار الشكل الفني للنصوص ، فالمجموعة تتعاطى مع نظامي التفعيلة والعمودي.

ويظهر في أسلوب العساف في هذه الدراسة للديوان النقد الانفعالي لا الموضوعي بالإضافة إلى السطحية في بعض قراءاته للديوان خاصة في الملاحظة الأخيرة فالتنقل بين التفعيلة والعمودي لا يعد قلقاً في اختيار الشكل الفني ، كما أن للتكرار دلالاته المتعددة وفي هذا الديوان قد تكون هناك علاقة بين التكرار وعنوان الديوان (قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها).

- التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية- محمد صالح الشنطي ط١ (حائل : النادي الأدبي بمنطقة حائل ،٢٠٠٣) .

جاء في الكتاب دراسة بعنوان : التجربة الذاتية والتجربة الكَيانيَّة عند فيْصل أكرم :

تناول فيها التجربة الذاتية والكيانية في دواوين فيْصل أكرم، وكيف أنه ينشغل بذاته ويهتم بالآخر، وكيف أن التشكيل وفق بين ذلك كما في قصيدته المرآة التي وصفها الشنطي بأنها جمالياً مترابطة، رؤيوياً متطورة..

- علامات في النقد – المجلد ١٣ – العدد ٥٢ ربيع الآخر ١٤٢٥ :ملتقى قراءة النص ٤ :

تجليات المحو – الحداثة والشعر / غالية خوجة :

وهي مقالة تناولت فيها تحت عنوان (سيرة الصوت والمرآة) قراءة سريعة لقصيدة (ليس عن الشجرة نفسها) كمثال الابتعاد عن متوالية اللغة الشارحة الواصفة المشهدية، والاقتراب من الكلام الصوري المتلامع.

<u>مقالات نشرت في الصحف</u> :

- عبد الملك مرتاض - جريدة الرياض:

تناول الدلالة اللونية في بعض مقاطع قصيدة (الجري بين رمل وشمس)، ووصفها بأنها سمفونية من الألوان المتداخلة المتناسقة طوراً، والمتناشزة المتضاربة طوراً آخر .

- مصطفى النجار – سوريا –جريدة الجزيرة ١٩٩٧ :

مما جاء في مقالته :

المزج بين التفعيلة والعامودي؛ للتأكيد على ارتباط المعاصر الحديث بالموروث جمالياً .

في كلا الشكلين يبدع الشاعر على مستوى اللفظة والصورة، ويبدع من خلال غنائية فكرية تنحو إلى الدرامية والتركيب في بعض الأحيان .

- نضال معروف – جريدة الشرق الأوسط – ٤/٩ / ١٩٩٩ (التداخلات : الجمع بين المتناقضات) :

أبرز ما جاء فيها :

يمكن القول إنّ فيصل أكرم – في التداخلات – أكد قدرته على خلق الصور والكنايات، وبدا متحكماً بها، خصب الخيال مثمره، قادراً على جمع أصعب تناقضات الأشياء .

تقلب القصائد بين العواطف الذاتية، والقضايا الكبرى والشجون والتأملات ...

أن المرأة خاصة والحب عموماً ظهرا بشكل خاطف وخجول في بعض المقاطع والقصائد .

وكما هو ملاحظ أن شعر فيصل أكرم لم يحظَ بدراسة متعمقة ومختصة تبين ملامحه الإيجابية والسلبية؛ وهذا ما تحاول هذه الدراسة إنجازه في مجال التصوير عند فيصل أكرم .

❖ منهج البحث :

أولاً : الرؤى النظرية العامة:

"ارتبطت الصورة الشعرية في الدراسات الحديثة بثلاثة مناهج ،كان أولها (المنهج النفسي) الذي يرتبط بالقاعدة النفسية التي تصدر عنها الصورة أو التأثير الذي تحدثه ، وثانيها (المنهج الرمزي) الذي ينظر إلى الرمز باعتباره تفاعلاً بين شيئين أحدهما ظاهر والآخر خفي ، وثالثها المنهج الفني الذي يمثل وحدة البناء الناشئ من التحام النفس بالشكل البلاغي الذي تتخذه الصورة عنصراً لها "١.

إنَّ كثرة العوامل المؤثرة في الصورة الشعرية تجعل من الصعوبة النظر إليها من زاوية واحدة عند دراستها، بل قد يكون ذلك سبباً في الوقوع في الخطأ كما يقول نعيم اليافي: "إنه سواء أردنا أن ندرس الصور للوصول إلى فن الكاتب وتطوره، أم للوقوف على شخصيته أو فرديته أو حياته، فلابد من أن تتعاون الأخبار ومعطيات الصور، شكلها وتطورها، بناؤها ونماؤها، الخارج والداخل فيها، حتى نكون أقرب ما نكون من الصحة والسلامة والحقيقة التي نتلمسها، ونسعى إليها جميعاً"٢.

ثانياً : المناهج :

ستتعدد المناهج في هذه الدراسة حسب حاجة الموضوعات التي ستدرس :

من ذلك مثلاً المنهج التاريخي، الذي سيتناول مفهوم الصورة الشعرية في الدراسات والمناهج الأدبية والنقدية .

كما سأعتمد الأسلوبية عموماً لاسيما الأسلوبية الإحصائية والأسلوبية البنيوية والشعرية للوصول إلى أنماط الصورة وآلياتها ،ورؤية الشاعر ومصادر صوره ،ومدلولات الصور وأثرها في نفس الشاعر ،وتأثيرها في المتلقي، وأثر التركيب في قوة الصورة أو ضعفها ،والاستفادة من الإيقاع في إبراز الصورة .

وفي الختام أسأل الله التوفيق والسداد ، وأن يحقق البحث الأهداف المأمولة منه ، كما أتقدم بالشكر للدكتور المشرف لما له من فضل بعد الله في توجيه البحث لمساراته الصحيحة بملاحظاته الدقيقة ، وكذلك لصبره وحلمه في فترة إعداد البحث بدءاً من إعداد الخطة، فله تمام الشكر والعرفان ، كما أتقدم بالشكر للجنة المناقشة على الجهد والوقت الذين قضتهما في تقييم هذا البحث ، وأتقدم بالشكر كذلك لكل من ساعدني في هذا البحث مادياً أو معنوياً ، بقصد أو دون قصد ، والحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

---

(١) الحاوي، سعد أحمد ،الصورة الفنية في شعر امرئ القيس،د.ط، (د.م: دار العلوم للطباعة والنشر،١٩٨٣)،ص ٣٥٩.
(٢) اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، (دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٨٢) ص ٩٦ .

التمهيد

يشتمل الأدب على العديد من القضايا النقدية، ويأتي موضوع الصورة من الموضوعات الأكثر جدلاً في النقد سواء أكانت في مستوى التسمية والماهية، أم في مستوى السمات والأنماط ، و الوظيفة والفاعلية، والتي تتأثر بالتطور الفكري وظهور الاتجاهات والمذاهب والنظريات المختلفة، والتي لا تؤثر على الأدب وحسب وإنما على الإبداع الإنساني عامة .

ومما يزيد من حدة الجدل في موضوع الصورة في النقد الأدبي النزعة التعصبية التي تضمنها بعض الدراسات لهذه النظرية أو تلك؛ مما يحيل هذه الدراسات إلى هجمات انفعالية أكثر من كونها رؤى نقدية.

ويمكن اعتبار ثنائيتي القديم والحديث، والعرب والغرب، محركاً أساسياً في هذا الجدل، فيحاول كل فريق إثبات أمر لن يغير من حقيقة أن كل طرف في هاتين الثنائيتين يحمل جوانب إيجابية وجوانب سلبية في رؤيته النقدية للصورة الشعرية ، وعلى الناقد أن يدعم جوانب القوة التي تخدم الأدب والنقد بغض النظر عن مصدرها.

وتستعرض الصفحات التالية بعض القضايا والنظريات المتعلقة بالصورة الشعرية التي هي موضوع هذه الدراسة؛ وذلك من خلال الإشارة إلى الصورة في الدراسات الأسلوبية ،وفي المناهج الأدبية ، وكذلك استعراض الجانب النظري العام لمحاور الدراسة (المصادر – الأنماط ووسائل التشكيل – الوظيفة)؛ فكل محور منها يتضمن العديد من الجوانب التي تتكامل أو تتعارض فيما بينها، مما يتطلب من هذه الدارسة الاختيار من بين هذه الجوانب للنظر إلى الصورة في شعر(فيصل أكرم) من خلاله، وستنفرد فصول الدراسة بالجانب التطبيقي .

وترتبط الصورة الشعرية في الدراسات الأسلوبية بمصطلح الانزياح، أو بشكل أدق ببعض أنواع الانزياح، فـ "جميع أنماط الصورة الفنية / البيانية بدءاً من التشبيه وانتهاء إلى المجاز العقلي هي انزياحات"[١]، ويعرَّف الانزياح بأنه: "التَّصرُّف في دلالات اللغة، أو أشكال تراكيبها ،بما يخرج عن المألوف"[٢] .

وتتعدد أنواع الانزياح، إلا أن الصورة الشعرية ترتبط بنوعين هما: الانزياح الاسنادي، والانزياح الدلالي أو الاستبدالي.

ويتمثل الانزياح الدلالي أو الاستبدالي في تغيّر الدلالة المتعارف عليها للكلمة، "فيكون فيه الانزياح متعلق بجوهر المادة اللغوية"[٣]، و"تمثل الاستعارة خلاصته"[٤].

أما الانزياح الإسنادي فيعتمد على انعدام التناسب في العلاقة الاسنادية بين طرفين " فإذا كان المسند لا يناسب المسند إليه ضمن شروط اللغة المعيارية اعتبر هذا انزياحاً عن اللغة "[٥]، ويشمل أيضاً "انزياح الصفات عن موصوفاتها، وانزياح التضايف"[٦].

ويرتبط هذان النوعان؛ فللحصول على دلالة للكلمة لابد أن تقع في سياق يوجه دلالتها إمّا لاستخدام عادي، أو لانزياح دلالي سببه الانزياح الاسنادي.

وتتعدد مستويات الانزياح تبعاً للقرب أو البعد عن المستوى الصفر للكتابة، متأثرة بثنائية الوضوح والغموض، والسهولة والصعوبة ، وقد حدد (اليافي) أربع مستويات له:

(١) اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد داسات نقدية في النظرية والتطبيق، دط (دمشق:منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دت)ص ٩٥

(٢) المسدي، عبد السلام ، الأسلوبية والأسلوب، ط٣ (الدار العربية للكتاب:د.م،دت)، ص ١٦٣ .

(٣) ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ط١،(مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت،٢٠٠٥)، ص١١١

(٤) المرجع السابق، ص١٢٠

(٥) الرشيدي ، عبد الله فلاح، عبد الله الزيد شاعراً، جامعة مؤتة، ٢٠٠٨، ص ٩٦

(٦) اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد، ص ٩٥

"المستوى الأول: وهو قريب من درجة الصفر، المفردات تشف مباشرة عن معناها، وهنا لا يضمر الخطاب فيضاً من المعاني ولا تكثراً في الدلالات .

المستوى الثاني : وهو المستوى المقبول في الانزياح ، يمن الوصول إلى الدلالة دون بذل جهد كبير.

المستوى الثالث: وه الذي يمكن تمليه من خلال عنصرين أو بعدين عنصر الإثارة وعنصر الثقافة، الأول يكمن في بنية النص والثاني يكمن في آلية التلقي، ولا يحمل هذا الشعر دلالة واحدة فثمة العديد من الدلالات وأفياء المعاني التي تختلف من قارئ لآخر.

المستوى الرابع: هم المستوى الأبعد في الانزياح ، المستوى المستحيل واللامعقول ، لأنه مستوى الرؤية المنغلقة على صاحبها والمقيدة بما يطرحه فيها من موقف أو وجهة نظر"[1].

وتعتمد هذه الدراسة المستويات الثلاثة الأخيرة؛ وذلك لطبيعة الصورة في الشعر المعاصر والتي تجنح إلى الغموض والضبابية في الدلالة مما يضعف تواجد المستوى الأول في نماذجها الشعرية .

وتلعب المذاهب الأدبية دوراً كبيراً في تقديم رؤى متعددة للصورة ؛ وهي عبارة عن "تيارات ومذاهب تتجه فيها الآثار الابداعية وجهات جمالية خاصة ، في مختلف أنواع الفن ، بما فيها فن الأدب في قسميه : النظري النقدي، والابداعي الفني"[2]، حيث أنها تُسْقِط الصورة بين ثنائيات متعددة كالعقل والخيال، والذاتية والموضوعية، والصنعة والطبع .

ويمكن اعتبار الكلاسيكية والرومانسية – على الرغم من العلاقة الثورية المتضادة بينهما – المرجعية الأساسية للمذاهب الأخرى التي قدمت رؤى متطرفة لفكر هذين المذهبين ، فالبرناسية يمكن اعتبارها مبالغة للفكر الكلاسيكي الموضوعي في بناء الصورة من حيث الاعتماد على المحاكاة والصنعة، ويمكن أن تمثل السريالية مغالاة في الرؤية الرومانسية الذاتية حيث الاعتماد على الخيال والإلهام لدرجة الاستسلام له ولعبثيته.

ويقدم المذهب الرمزي رؤية ذاتية لكنها أكثر انفتاحاً من الرؤية الرومانسية ؛ فإن كان المذهب الرومانسي قد استنكر استخدام الصور القديمة أو الموروثة "لأنها غير منبعثة من ذات الكاتب وحياته وبيئته الخاصة، فأصبحت في عداد التراث الثقافي"[3]؛ فقد استثمرت الرمزية هذه الصور لخلق دلالات ذاتية عميقة ، كما أن سمة الغموض التي انتهجها المذهب أسهمت في خلق رؤية ذاتية للأديب و للمتلقي على السواء، فيقدم الأديب نصاً ضبابياً يسمح للمتلقي بتقديم قراءات متعددة له، فيبقى نابضاً متجدداً مع كل قراءة .

وتأثر الرمزية في الصورة بدرجة كبيرة تصل إلى طرح تساؤل عن ماهية الفرق بين الصورة والرمز؛ وذلك لأن كليهما يعبران عن شعور لا يمكن التعبير عنه مباشرة وذلك من خلال الإيحاء الذي يتأثر بالتقليدية والجدة والوضوح والغموض .

ويقدم الباحثون بعض الآراء للجواب على هذا التساؤل، ويرجعون الفرق بين الرمز والصورة إلى مستوى التجريد، أو البساطة والتركيب، أو الكلية والجزية، أو درجة الإيحاء، لأن " المعيار الأساسي لاعتبار التشكيل اللغوي صورة أو رمزاً يظل هو مدى حظ هذا التشكيل من التجريد أو المادية من ناحية ، ومن التركيب أو البساطة من ناحية أخرى، ومن محدودية الإيحاء أو لا محدوديته من ناحية أخيرة .

يضاف إلى هذا أن الرمز يكون من الكلية والشمول بحيث يستطيع استيعاب رؤية الشاعر بكل أبعادها، أو على الأقل استيعاب بعد متكامل من أبعادها بكل ما يتبلور حوله من مشاعر وأفكار جزئية، بينما تظل وظيفة الصورة –مهما بلغ حظها من التجريد – وظيفة جزئية ، محدودة بحدود التعبير عن الشعور المفرد ، أو الفكرة الجزئية"[4].

---

(١) نعيم اليافي ، أطياف الوجه الواحد ، ص ٩٧-٩٩ (بتصرف) .

(٢)عاصي، ميشال، الفن والأدب بحث في الجماليات والأنواع الأدبية ، ط٣(بيروت : مؤسسة نوفل، ١٩٨٠) ص١٩٥

(٣) هلال، محمد غنيمي، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دط،(مصر: نهضة مصر، دت) ص ٧١-٨٦ (بتصرف)

(٤) زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٥ ، (القاهرة:مكتبة الآداب،٢٠٠٨)، ص ١٢٠

ويفرق (عدنان قاسم) بينهما من خلال وسائل التشكيل، ويظهر أيضاً أنها فكرة مبدئية لديه لأنه يستدرك ذلك ويرى تداخل وسائل تشكيلهما بشروط ، يقول: "في كلا التشخيص والتجسيد تكثيف للحس ، أما الرمز فإنه تجريد له ، لأنه يوحي بالأحاسيس عن طريق بثها بثاً ، يجعلها غائمة وغير محددة .

وعلى ذلك فإنه إذا كان التشخيص والتجسيم من خصائص البنية الاستعارية ومن أدوات رسمها فالتجريد مرتكز البنية الرمزية ... ولكن تخصيص تبادل المدركات من تجسيم وتشخيص للبناء الاستعاري ، وقصر التجريد على الرمز لا يعني انفصال تلك الأمور عن بعضها ، ووجود حدود فارقة بينها ، بل إنها أمور متداخلة . فقد يرقى التشخيص –إذا تخلص من جزء من كثافته الحسية – إلى مستوى الرمز"[١].

وينتهي بجعل الصورة جزءاً من الرمز، بقوله: "وعلى ذلك فإن الصور الاستعارية والتشبيهية يمكن أن تتجاوز تمثيل المعنوي بالمادي ، إلى تجريد الماديات وجعلها قادرة على الإيحاء بالمعاني المطلقة. وتكون بذلك جزءاً من التكوين الكلي للأسلوب الرمزي"[٢]؛ ويبدو هنا كأنه يتحدث عن الصورة في حالتها المفردة أو الجزئية لكن ما هو الفرق بين الرمز والصورة في حالتها الكلية؟

ضمن الإجابة عن هذا السؤال يرى أن هناك تداخلاً في العلاقة بين الصورة والرمز، ويحيل الفروق بينهما إلى طبيعة التكوين والنشأة، إذ يرى الباحث "عن العلاقة بين الصورة الرمزية والمجازية أن الحدود الفاصلة بينهما ، خطوطها لولبية ، غير حاسمة . وأن علاقات قوية تربط بينهما، وإن بقيت فروق تقتضيها طبيعة نشأة كل منهما، وماهية تكوينه"[٣].

ويقدم صاحبا كتاب (نظرية الأدب) التساؤل ذاته، ويجعلان من التكرار جواباً له، فيقولا : "هل هناك جانب هام من اختلاف المعنى بين (الرمز) من جهة، وبين (الصورة) من جهة أخرى ؟ نعتقد أن ذلك يقع بصفة رئيسية في تكرار الرمز واستمراره . قد تستدعي (الصورة) مرة كمجاز ، ولكن إذا تكررت بشكل ثابت ، كعرض وتمثيل في وقت واحد ، فإنها تصبح رمزاً ، بل ربما أصبحت جزء [كذا] من نظام رمزي أو (أسطوري)"[٤]، وقد يفيد هذا الرأي في حال الرمز الذاتي حيث أن تكرار صورة معينة يثير تساؤلات عن مدى رمزيتها ، ولكن الصورة الذهنية أو الثقافية فإنها تثير التساؤلات عن مدى رمزيتها من خلال ذكرها ولو مرة واحدة .

وإذا كانت الآراء السابقة تبحث في الفرق بين الصورة والرمز فهناك من يرى ألاّ فرق بينهما في النظرة المعاصرة للصورة، فـ(بشرى صالح) ترى أن الحواجز تتلاشى بين الرمز والصورة بسب "تشابه مفهوم المجاز الجديد مع دلالة الرمز في غناه الإيحائي وتجريده من حدود الحس والمادة"[٥].

ويبدو هنا تساوي النظرة للصورة والرمز ولكن حين فصلت القول في ذلك جعلت الدلالة الرمزية واحدة من دلالات الصورة ؛ فأصبحت النظرة للعلاقة بينهما جزئية وكلية لكن خلاف السابق حيث أصبح الرمز جزءاً من الصورة، وقد يكون سبب ذلك حديثها عن مفهوم المجاز الجديد مما خلق تعددية لدلالات المجاز، تقول: "حاول الشاعر المعاصر سحبنا إلى ما وراء النسيج اللغوي ، بدلالته الخارجية المباشرة الحسية أو غير الحسية ، لمشاطرته الإحساس بالوعي الرمزي الذي تفتق في صوره الفنية ... وبرزت الدلالة الرمزية واحدة من دلالات الصورة الفنية المعاصرة"[٦].

وتعيد (بشرى صالح) تمييز الدلالة الرمزية للصورة المعاصرة لأسباب عدة ، هي "ارتباط الصورة بنظرية التعبير الفنية، وإلغاء مفهوم المحاكاة بمعناه السلبي، ومجاوزة تمثيل الطبيعة الحسية إلى خلق المعادلات

---

(١) قاسم، عدنان حسن ،التصوير الشعري التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية ، ط١، (ليبيا: المنشأة الشعبية،١٩٨٠)، ص ١٤١
(٢) المرجع السابق، ص ١٤٣
(٣) المرجع السابق، ص ١٤٥
(٤) وليك، رنيه ، ووآرن ، آوستن ، نظرية الادب، ترحمة:عادل سلامة، د.ط (الرياض:دار المريخ،١٩٩٢)، ص ٢٥٧
(٥) صالح،بشرى موسى،الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط١(بيروت : المركز الثقافي ، ١٩٩٤م)،ص ١٢٧
(٦) المرجع السابق، ص ٩٧

النفسية لها، وإعادة تشكيل الموجودات بربطها بذات الشاعر ضمن وحدة نفسية-حسية، تقوض الحواجز الشيئية بين المدركات وعلائقها النفسية ، وتخترق حاجز الرؤية الاثنينية المتمثل بالعلاقة المنطقية في التشبيه والاستعارة ، فالطبيعة الرمزية رؤية موحدة، تصهر الأشياء ودلالاتها في بوتقة الإحساس، لتربطها بالسياق الفني ربطاً مباشراً "[1].

وترى أيضاً أن تحول الصورة الفنية من الغنائية للدرامية كان من خلال الاستعانة بالرمز والأسطورة، وبهذا تجعل من الرمز وسيلة تشكيل للصورة مما يدخل أيضاً في علاقة الكلية والجزئية، تقول: "إن الصورة الفنية في الشعر الحديث في تحولها من الغنائية إلى الدرامية وسعيها إلى تأكيد التفرد في ملامحها وخصائصها البنائية؛ حققت طبيعتها عن طريق شكلين من أشكالها هما الرمز والأسطورة ، ونتيجة لهذا ارتبطت أنماط الصورة في الشعر الحر بهذين الشكلين الفنيين في الغالب"[2] .

وتستدرك حصرها للرمز والأسطورة في الشعر الحديث، فتقول: "ولا نعني بهذا أن الرمز والأسطورة لم يجدا طريقيهما من قبل إلى التجربة الشعرية بتياراتها المتنوعة ، فهذا خلاف ما نريده ، ودليلنا عليه أن أغلب الدراسات النقدية المعاصرة التي درست الصورة وفق المنهج الرمزي وصنفت أنماطها الرمزية كان ميدانها الشعر العربي القديم"[3].

وسواء أكانت (بشرى صالح) ترى تلاشي الحدود بين الصورة والرمز أم أن الصورة استخدمت الرمز لتكتسب أبعاداً دلالية ودرامية، فإن حديثها عن المجاز الجديد يدل على تطور الصورة تأليفاً وقراءةً ؛ فالشاعر المعاصر بدأ بمنح صوره دلالات رمزية بشكل صريح ومقصود، مما فتح الآفاق لدى قرائه لتأويل صوره كل على حسب ثقافته وفكره.

ويُظْهِر هذا الرأي أيضاً أن التطور في مفهوم الصورة لدى النقاد أسهم في تقديم قراءات رمزية حتى في النصوص التي وصفت بالكلاسيكية، ومن هنا تظهر مرونة المذهب الرمزي والمساحة الذاتية التي يمنحها للمتلقي للبحث عن دلالات خفية خلف الصور قد لا يقصدها الأديب عند تأليفه لها، وهذا ما تقوم عليه نظريات التلقي وموت الأديب.

وفي السياق ذاته يرى (محمد فتوح) أن تطور الصورة واختلاط المذاهب سبب في تلاشي الحدود الفاصلة بين الرمز والصورة، إذ "يكاد يمحى هذا التفاوت في درجتي الإيحاء والتجريد بين الصورة والرمز ، إلى حد أن الحديث عن أحدهما ربما كان – في الوقت نفسه – حديثاً عن الآخر ، وفي هذا التطور غدت الصورة أكثر إيحاءً كما غدا الرمز أقل تجريداً عما كان عليه عند رواد النظرية الرمزية"[4].

كما يبين أثر آلية المعادل الموضوعي في تقريب دلالتهما بقوله: "وبهذه المقدرة الموضوعية على تفجير أكثر العواطف ذاتية وعمقاً ، وبتلك الطاقة الإيحائية التي حملتها الصورة في فكرة " المعادل الموضوعي" ذابت الحدود – أو كادت – بين الرمز والصورة "[5].

وهذا الرأي يؤكد قدرة المذهب الرمزي على التداخل مع المذاهب الأخرى ، فالمعادل الموضوعي الذي أتى به المذهب الرومانسي يحمل بذور الرمزية - إن صح القول – فكلاهما يعبر عن حالة شعورية بشكل غير مباشر، وذلك من خلال الاسقاط في المعادل الموضوعي ، والغموض في الرمز.

وبالحديث عن مصادر الصورة – وهو أحد الجوانب التي تتم دراسة الصورة من خلالها بجانب الأنماط والوظيفة – يظهر مدى التداخل بين الصورة والرمز؛ فكلاهما يستخدم التصنيفات ذاتها، فحين تميز (بشرى صالح) مثلاً بين ضربين للرمز "الأول : هو الرمزي الذاتي أو الفردي وغالباً ما يكون خاص الدلالة ، وكثيراً ما

(1) صالح ، بشرى موسى ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ٩٨
(2) المرجع السابق، ص ١٢٨
(3) المرجع السابق، ص ١٢٨
(٤)أحمد ، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دط،(مصر: دار المعارف، ١٩٧٧) ، ص ١٤٥
(5) المرجع السابق ، ص ١٤٥

يأتي على هيئة استعارة أو مجاز، ولا يتوصل إليه إلا من خلال نسقه وتجربة الشاعر الكلية، ويحتاج إدراكه إلى جهد في التأمل والربط والتركيب ، ولا تعدو الإحاطة به أن تكون ضرباً من الرؤية والحدس ، والثاني : هو الرمز العام ... على اختلاف مصادره المستقرة في اللاوعي الجمعي من دينية أو اسطورية أو تاريخية ...."[١]؛ فإن هذا التمييز يحيل إلى مصادر الصورة الحسية والذهنية، وهذا يوضح التداخل الحاصل بين هذين المصطلحين، وهو ما يجعلها تقدم توضيحاً للاستخدام الرمزي في الصورة الفنية، فتقول: "ويبدو لي أن الاستخدام الرمزي في الصورة الفنية المعاصرة يتخذ أسلوبين : الأول يتجسد في استخدام اللغة في الشعر استخداماً رمزياً ويتم ذلك في استخدام كلمات ذات دلالة رمزية ...، والأسلوب الآخر يتمثل في استخدام الموضوع أو الموقف أو الحادثة أو الشخصيات ذات الطابع الرمزي أو الأسطوري في الصورة الشعرية، سواء أكانت هذه العناصر قديمة متوارثة تاريخياً، أو معاصرة ناجمة عن اكساب بعض المواقف أو الحوادث أو الشخصيات بعداً أسطورياً"[٢].

وبهذا التلاقي بين الرمز والصورة في أقسام المصادر وتصنيفاتها تكتسب المصادر أهميتها عند دراسة الصورة ، حيث تشكل دراسة للبعد الرمزي لهذه الصور، فالشاعر يخلق لها علاقات خاصة تتحكم فيها تجربته ورؤيته وخياله وشعوره وموقفه من الذات والواقع ، وهذا ما يعطي لهذه العناصر قيمة فنية ونفسية وإيحائية مكثفة داخل الصورة .

وتأتي أهمية دراسة مصادر الصورة الشعرية أيضاً كونها أول ما يواجه المتلقي في النص أي أنها بأهمية اللغة التي هي قوالب لدلالات متعددة يحددها تركيب النص وإسناداته، وإن كانت المعاجم اللغوية هي مفتاح الدلالة للغة فإن دلالة مصادر الصورة الشعرية لا يمكن أن يحصرها معجم أو أن تحكمها قوانين، خاصة مع وجود الدلالة الرمزية التي أصبحت تحملها الصورة الشعرية.

فالشاعر يتحكم بهذه الدلالة من خلال الانزياحات التي تتأثر بثقافته وفكره والسياق الذي يولد فيه النص وهي متغيرات تختلف من شاعر لآخر بعكس اللغة التي هي اتفاق جمعي على دلالات معينة .

وإذا كانت المصادر أول ما يواجهه التلقي ومنها يصل للدلالة؛ فالعملية عكسية لدى الشاعر؛ فالصورة "تتكون من طرفين، يكون أولهما حاضرا أمام الشاعر، مفروضا عليه بفعل التجربة الحياتية التي استدعت القول الشعري. أما الطرف الثاني فيكون مخزونا في ذاكرة الشاعر، ويتم استدعاؤه بطريقة لاشعورية –غالبا-، ليشكِّل مع الطرف الأول معمار الصورة الفنية"[٣]، وهذا الطرف الثاني "وهو ما يُعْرَف باسم مصدر الصورة، أي المجال الموضوعي الحياتي، الطبيعي الذي استقى منه الشاعر صورته تلك، ... وبحكم انبثاقه اللاشعوري العفوي ألصق بالشاعر وتجربته الفنية والنفسية من الطرف الأول"[٤].

وقد تعددت الدراسات حول مصادر الصورة تنظيراً وتطبيقاً وإن كانت تتفق في ارتباط مصادر الصورة بمصطلحي الخيال والواقع فإنها تختلف في العلاقة التي تربط بين هذه المصطلحات.

ومهما كانت أهمية الخيال في تكوين الصورة فلا يمكن إغفال أن الواقع هو المنطلق لهذا الخيال ويمكن القول إن "الخيال في الصورة الشعرية إنما هو عنصر وآلية"[٥]، فالشاعر المعاصر لا ينقل الواقع كما هو في علاقاته المنطقية وإنما ينقله بحسب رؤيته وموقفه منه وبصلات جديدة وتفاعلات غير متوقعة توحي بدلالات نفسية وفكرية تبين خصوصية الشاعر وتفرده في صياغة صوره، وأداته في ذلك هي الخيال .

ويصنف الدارسون مصادر الصورة بطريقتين: تبعاً للموضوعات التي تنتمي إليها كالفن والموت والدين...، أو تبعاً للمجالات التي تنتمي إليها كالطبيعة والحياة اليومية والإنسانية ...، وهاتان الطريقتان تمثلان جانبي

(١) صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص ١٢٧
(٢) المرجع السابق، ص ١٠٠
(٣) موقع الشاعر والكاتب سيف الرحبي http://www.alrahbi.info/do.php?articles=174
(٤) المرجع السابق
(٥) البطار، هدية، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ط١، (أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ٢٠١٠) ص١١٢

الواقع الحسي والذهني ، وهو ما أشارت إليه (بشرى صالح) بقولها: "بدا أثر الواقع ومتغيراته المختلفة عند الشاعر في جانبين : الحسي متمثلاً في الصور التي ترتد موضوعاتها إلى مجالات الحياة الإنسانية واليومية ، والطبيعة بأنواعها المختلفة ... وما إليها . والذهني متجسداً في حدين الأول : المؤثرات النفسية والانفعالات المتباينة التي تخلقها التجارب وحركة الواقع في ذات الشاعر وموقفه الخاص منها ، والثاني : المؤثرات العقلية التي تتصل بثقافة الشاعر وخبراته الخاصة وخزين اللاوعي متمثلاً في رمزية تتجاوز حدود الزمان و المكان ، ويتحد الجانبان أو الموقفان الحسي والذهني في الصورة الفنية اتحاد الذات بالموضوع ...."[1].

وبالحديث عن الجانب الحسي والجانب الذهني للمصادر تلتقي مصادر الصورة بأنماطها ، حيث أن هناك من يصنف أنماط الصورة فنياً إلى حسية - تندرج تحتها السمعية والبصرية والشمية ... - وإلى ذهنية، في حين يصنف البعض أنماط الصورة هيكلياً إلى مفردة وجزئية وكلية – وهو ما اعتمدته هذه الدراسة- وتقول (بشرى صالح) إنه "يمكن أن نحدد محورين استقرت عندهما دراسة أنماط الصورة في نقدنا المعاصر هما : محور التشكيل ونقصد به دراسة أنواع الصور وضروبها من حيث عناصر تشكيلها ومصادرها ، ومحور البناء : ونعني به دراسة أنماط الصور طبقاً لصلات الصور ببعضها وعلاقتها بالقصيدة وأبنيتها المختلفة "[2].

ويبدو في المحور الأول خلط بين الأنماط الفنية للصورة من حسية وذهنية ورمزية وهي التي تتأثر بالمصادر التي يمتاح منها الشاعر صوره، وبين وسائل التشكيل وبناء الصورة المفردة المتمثلة في الأنواع البلاغية سواء القديمة منها كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، أو الرؤية الحديثة لها كتبادل المدركات من تشخيص وتجسيد وتجريد وتراسل حواس وغيره ، ويظهر ذلك جلياً حين فصلت القول في المحور الأول بقولها: "في محور التشكيل تبرز الموازنات بين أنواع الصور وضروبها وفق العناصر الداخلة في تشكيل الصورة أو المصادر التي يمتاح الشاعر صوره منها ، ولم تنأ محاولاتهم ، في مجملها ، عما حدده الغربيون من ضروب الصور التي انبثقت من دلالات الصورة وأبرزها الذهنية أو النفسية وهذه على قسمين : الحسي والعقلي ، والبلاغية بأنواعها المختلفة ، والرمزية التي ترتد إلى نوعين: الصورة بوصفها رؤية رمزية تستند إلى الإيحاء وتعدد الأبعاد الدلالية وتنأى عن الدلالة الحرفية المباشرة والصورة الرمزية التي تستند إلى الرمز والأسطورة وتربط الصورة بمصادرها المستقرة باللاشعور الجمعي والأنماط الشعائرية والأسطورية"[3].

فالأنماط الفنية من حسية وذهنية ورمزية تمثل أحد طرفي الصورة وهو الطرف الذي يواجهه المتلقي أولاً، في حين أن وسائل التشكيل هي أمر خارجي يستعين به الشاعر لبناء الصورة والربط بين طرفيها الذي تمثل الأنماط الفنية أحدهما .

وبذلك تكون وسائل التشكيل ضمن محور البناء - والذي حصرته بشرى في الصورة الجزئية والكلية- فالبناء يبدأ من الوحدة الأصغر وهي الصورة المفردة أو البسيطة ومن خلال ترابطها تنتج الصورة الجزئية فالكلية ، وكون وسائل التشكيل تربط بين طرفي الصورة فهي وسيلة بناء للصورة أيضاً ، يقول (أبو اصبع): "إن تحليل عناصر الصورة المفردة سيتيح علينا التعرف على عناصر بناء الصورة، ويفسح لنا المجال – أثناء دراستنا الصور المركبة أو الكلية – دراسة البنية الكلية للصور وتفاعلها وفاعليتها على المستوى النفسي والدلالي. ثم يعفينا من مغبة الوقوع في تكرار عناصر الصورة عند دراستها على مستويي الصورة المركبة والكلية" [4].

وترتبط أنماط بناء الصورة الكلية في الشعر المعاصر بعلاقة ترادف مع أنماط بناء القصيدة،وذلك لما حظيت به الصورة من انفراد بنقل الأفكار والشعور في النص، تقول (بشرى صالح) في سياق ذلك: "حاولت طائفة من دراساتنا النقدية المعاصرة تحديد أشهر الأنماط البنائية للقصيدة في الشعر الحديث ، ورأت أنها تعبر عن الأنماط

(١) صالح ، بشرى موسى ، الصورة الشعرية في التقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٥٩
(٢) المرجع السابق ، ص ١٠٩-١١٠
(٣) المرجع السابق ، ص ١٠٩-١١٠
(٤) أبو أصبع ، صالح خليل ،الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨ م - ١٩٧٥ م ، ط (الأردن: دار البركة،٢٠٠٩)، ص ٥٥

البنائية للصورة الكلية نفسها . فصارت هذه الأنماط البنائية للقصيدة هي أساليب بناء صورتها الكلية وتركيبها وتفاعلها ، وطبقاً لهذا تحددت أنماطها "١.

وتُرْجِع (بشرى صالح) تحديد هذه الأنماط إلى التأثر بالمنهج الغربي ، حيث "تكشف هذه الأنماط البنائية انعكاس المنهج الغربي بوضوح في دراستنا التنظيرية والتطبيقية لقضية الأنماط ، لما نلمسه من تداخل بينها في تطبيقاتنا حتى بدت الفوارق واهية بين نمط وآخر ، فالذي يعيق أن تكون القصيدة الدرامية وهي في الوقت ذاته مبنية على نظام المقاطع ، أو تكون دائرية وتحمل معها بذور البناء الدرامي ؟ "٢.

والحقيقة أن لا عائق في ذلك فالعلاقة بين الأنماط ليست علاقة متوازية وإنما علاقة متقاطعة في أغلبها؛ فـ(الدرامي) قد يشترك مع جميع الأنماط كونه يركز على عرض التجربة أكثر من اتجاه خط سيرها، وكذلك (المقاطع) الذي يمثل توزيع محاور التجربة، في حين أن (الدائري) لا يمكن أن يشترك مع (اللولبي) لأن كليهما يوضح اتجاه خط سير التجربة، وإن كان (اللولبي) يقترب من (الدائري) في كونه عبارة عن حلقات متصلة .
وإن كانت (بشرى صالح) تتساءل عن العائق في تداخل الأنماط؛ فإنها تقدم في الوقت نفسه تفسيراً له إذ "لم تنأ هذه الأشكال البنائية من تداخل فيما بينها بحكم خضوع تصنيفها للأساس النفسي وما يعتمد عليه من مقاييس مرنة تحاول التكيف مع النص والتغلغل في الفروقات الشعورية الدقيقة بين بناء وآخر"٣ .

ويمكن القول إن الترادف بين الصورة الكلية والقصيدة يعمِّق من وظيفة الصورة في الشعر المعاصر في نقل التجربة ، والتي لخَّصها (وحيد صبحي) بقوله: "إن الحديث عن وظيفة الصورة في الشعر طويل ومتشعب ، ولكننا نستطيع أن نحصر هذه الوظيفة في أمرين اثنين : تصوير تجربة الشاعر أولاً، وإيصالها إلى الناس ثانياً"٤.

ويشرح هذين الأمرين فيبيّن "أن الشاعر ، شأنه شأن أيّ فنان ، يعيش تجربة تولّد في نفسه أفكاراً وانفعالات تحتاج إلى وسيلة تتجسد فيها ، هذه الوسيلة هي الصورة ... وتبقى الصورة قاصرة إن هي اكتفت بتصوير تجربة الشاعر، إذ ما الفائدة إن كان الشاعر قد أجاد تصوير تجربته ، لكنه لم يستطع أن يوصلها إلينا؟... ونصل هنا إلى الوظيفة الثانية للصورة ، وهي إيصال التجربة إلى الآخرين "٥.

ويؤكد على أهمية المتلقي وارتباطه بالصورة فيقول : "وإذا كانت إحدى وظائف الصورة إيصال التجربة إلى المتلقي ، فإن تأثير الصورة يختلف بحسب الشخص المتلقي.... إن هذا يعني أن الصورة مرتبطة بالمتلقي على قدر ارتباطها بالقائل "٦.

فهذه الوظيفة - من تصوير للتجربة وإيصالها- تأثرت بالنظرة للصورة وتطورها وأهميتها؛ حيث تدرجت من كونها جزء من البناء الشعري، إلى أن أصبحت أساساً تقوم عليه تجربة الشاعر، ويبني عليه المتلقي فهمه للنص، أي أنها أصبحت هي الحاملة للتجربة والموصلة لها .

وتظهر أهمية وظيفة الصورة في أنها تحدد خصائص الصورة بناءاً على ما يطرأ عليها من تغير أوتطور، فالإيحاء الذي هو من خصائص الصورة في الشعر الحديث؛ يرتبط ظهوره بوظيفة الصورة وتطورها؛ وقد يشكل الإيحاء الوسيلة الوحيدة للوصول إلى مراد الشاعر وغايته حين يعمد الشاعر إلى الغموض أو الإبهام ؛ فالشاعر "يتعامل مع اللغة في ضوء معطيات اللحظة المعيشة ، ومن ثم يحاول أن تكون لغته معادلاً موضوعياً لبيئته النفسية ومكوناته الشعورية ، وهذه العملية – عملية الملائمة بين الحالة واللغة – ستتسبب بلا شك في إبهام

(١) صالح، بشرى موسى ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،مرجع سابق، ص ١٤١
(٢) المرجع السابق، ص ١٤١
(٣) المرجع سابق، ص ١٦١
(٤) كبابه، وحيد صبحي، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، د.ط، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩)، ص ٩
(٥) المرجع السابق، ص١٠
(٦) كبابه، وحيد صبحي، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، مرجع سابق، ص ١٢

النص ودلالاته تبعاً للظروف التي أسهمت في تكوينه ، وتبعاً لمحاولة الشاعر اللاهثة في جعل اللغة معادلاً موضوعياً للحالة المعيشة"[١].

ويتمكن الشاعر من خلال الغموض من التعبير عما لا يقدر على التعبير عنه مباشرة، أو لا يريد التعبير عنه مباشرة لأسباب ودوافع نفسية، أو اجتماعية، أو دينية، أو سياسية، كما أنه يمنح المتلقي القدرة على توجيه الدلالة حسب فكره، وثقافته، ونفسيته؛ فتنتج قراءات متعددة تبعاً لشخصية المتلقي، يقول (مصطفى ناصيف) : "إن الشعر كله يستعمل الصور ليعبر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة، أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر"[٢]، ويؤكد (ساسين) ذات المعنى بقوله: "بفضل ما للصورة من قدرة على الإبهام يتمكن الشاعر من التعبير عما لا يتمكن من التعبير عنه بطريقة أخرى"[٣]، أي أن "الصورة الشعرية توحي بالأشياء وتقوم مقامها أكثر مما تنقلها أو تمليها"[٤].

ومن خلال ما سبق يمكن القول إن "مهمة الصورة ووظيفتها بالنسبة للشاعر وللمتلقي على السواء، إنها تقدم إليهما نفسيهما ، والوعي بالعالم المحيط بهما، الأول يسقط فيها ذاته، والآخر يحس أنها نفسه التي يبحث عنها"[٥]، ومن هنا تظهر الخصوصية في توظيف الصورة حيث أن اعتماد الشعراء على الإيحاء والغموض في الصور للتعبير عن تجربتهم؛ أدى إلى اختلاف في رؤية المتلقي وطريقة فهمه للنص، مما يُنْتِج نصاً خاصاً وقراءة خاصة .

كما يظهر توظيف الصورة بشكل كبير في عتبات النص حيث أنها تقدم دوراً بارزاً في تحقيق أهداف بعض العتبات والتي يمكن استخدام الصورة فيها، و(العتبات) مصطلح نقدي حديث من وضع الناقد الفرنسي (جيرار جينات) في كتابه (مدخل إلى النص الجامع) ، ويعني البحث في دلالة كل عتبات النصوص الواردة في واجهات الكتب وعناوينها وألوان أغلفتها وكل ما يخص بالنصوص من رموز وتصديرات وإهداءات وغير ذلك من العلامات الدالة التي جمعها جينات تحت مصطلح جامع هو المناص أو النصوص الموازية، و"يندرج الاهتمام بعتبات النص ضمن سياق نظري تحليلي عام، يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص، وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية"[٦].

ويمنح مصطلح العتبات دلالة على الوظيفة التي تقدمها حيث "سميت عتبات النص بهذا المصطلح – فيما هو جلي- نسبة إلى عتبة البيت، فهي الأساس والركيزة التي يقوم عليها النص"[٧]، ومن هنا يمكن للصورة أن تسهم في فاعلية الدور الذي تقدمه العتبات للنص وللمتلقي على السواء، فالعتبات "تحمل في جوهرها دلالات مباشرة، أو غير مباشرة لها صلات وثيقة بحمولة النص، بالإضافة إلى دلالاتها الرمزية و الإيحائية و التي تشكل عنصر إثارة تدفع القارئ إلى التعامل مع النص انطلاقا من تمثله و تأويله لهذه المداخل "[٨]؛ وتجدر الاشارة إلى أن توظيف الصورة في العتبات لا يشمل العتبات جميعها لذلك ستقتصر هذه الدراسة على ما يمكن توظيف الصورة فيه فقط .

---

(١) البطار، هدية، الصورة عند خليل حاوي، مرجع سابق، ص ٢٥٥

(٢) ناصف ، مصطفى، الصورة الأدبية، دط (لبنان: دار الأندلس، دت)، ص ٢١٧

(٣)عساف ، ساسين، الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية،دط (لبنان: دار مارون عبود،١٩٨٥)، ص ٦٥

(٤) المرجع السابق، ص ٦٣

(٥) اليافي ، نعيم، تطور الصورة الفنية، مرجع سابق، ص ٨٤

(٦) الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النص البنية والدلالة، ط١،(الدار البيضاء:سركة الرابطة ، ١٩٩٦)، ص ٧

(٧) الأحمر، فيصل، معجم السيميائيات، ط١، (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠١٠)، ص ٢٢٣

(٨) رابطة أدباء الشام عتبات الكتابة: الإهداء نماذج من الاهداءات في الديوان الشعري المغربي المعاصرد. حسن الرموتي – المغرب

http://www.newfal.com/index.php/2013-07-12-13-47-36/185-2012-05-06-11-44-57

ويمثل العنوان العتبة الأهم باعتباره تكثيفاً للمحتوى، كما أنه يلقى اهتماماً شديداً من المؤلف والمتلقي على السواء، ويعرِّف (جينيت) العنوان بأنه "مجموع مركب معقد أحياناً أو مربك؛ وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مرده مدى القدرة على تحليله وتأويله"[١].

وتأتي عتبة الاستهلال تالية لعتبة العنوان،ويجمل توضيحاً للمحتوى وإضاءات لبعض جوانبه، ويعرف (جينيت) الاستهلال بأنه: "كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي (بدئياً كان، أو ختمياً)، والذي يُعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقاً به أو سابقاً له ، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة مؤكدة لحقيقة هذا الإستهلال"[٢].

ويمكن اعتبار التصدير المجال الأوسع لتوظيف الصورة وفهو عبارة عن "اقتباس يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب، أو في جزء منه"[٣]، و"بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل ، ملخصاً معناه فهو (ذو وظيفة تلخيصية)"[٤]، كما أنه "يمثّل استباقاً دلالياً لهوية الكيان النصي الذي تتصدَّره، فهو عتبة دَعَوِيِّةٌ"[٥].

وتحقق الصورة في عتبة الإهداء غايات عدة حيث تمكن المؤلف من الإهداء بشكل غير مباشر، وكذلك التعبير الموجز الذي يحمل قدر كبير من الإيحائية والرمزية المؤثرة في المتلقي ،ويعرف (جينيت) الإهداء بأنه "تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين ، سواء كانوا أشخاصاً ، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع؛ (موجود أصلاً في العمل / الكتاب)، وإما في شكل مكتوب يوقِّعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة"[٦].

هذه أبرز الموضوعات النظرية التي ترتبط بهذه الدراسة، وستركز الفصول التالية على الدراسة التطبيقية على الصورة في شعر فيصل أكرم وفقاً للمنهجية الأسلوبية المشار إليها في مقدمة الدراسة .

---

(١) بلعابد، عبد الحق، عتبات (ج.جينيت من النص إلى المناص) ، ط١، (لبنان : الدار العربية للعولم ناشرون، ٢٠٠٨م)، ص ٦٥

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٢

(٣) المرجع السابق ، ص ١٠٧

(٤) المرجع السابق ، ص ١٠٧

(٥) رابطة أدباء الشام عتبات الكتابة: الإهداء نماذج من الاهداءات في الديوان الشعري المغربي المعاصرد. حسن الرموتي – المغرب
http://www.newfal.com/index.php/2013-07-12-13-47-36/185-2012-05-06-11-44-57

(٦) بلعابد، عبد الحق ، عتبات (ج.جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق ، ص ٩٣

الفصل الأول :
مصادر الصورة

المبحث الأول : الواقع الحسي

أولاً :الحياة اليومية
ثانياً : الطبيعة
ثالثاً : الحياة الإنسانية
رابعاً : الحيوان

المبحث الثاني : الواقع الذهني

أولاً : التفكير والبحث عن المعرفة
ثانياً: الأدب
ثالثاً: الدين
رابعاً: الشعبيات
خامساً : الثقافة العامة
سادساً: علوم اللغة

يقدم هذا الفصل مصادر الصور الشعرية في تجربة فيصل أكرم ، ومحاولة تحديد المجال الأكثر استخداماً لديه ، وما تخرج إليه هذه المصادر من دلالات رمزية وإيحائية .

وقد اعتمدت هذه الدراسة تقسيم المصادر إلى واقع حسي يضم الحياة الإنسانية واليومية والطبيعة والحيوان، وواقع ذهني يضم المؤثرات فكرية .

والجدول التالي يبين نسبة كل من هذين القسمين من المجموع العام للصور :

(١) نسبة مصادر كل من الواقع الحسي والواقع الذهني إلى المجموع العام للصور:

الواقع	عدد الصور	النسبة
الواقع الحسي	٢٤٥٤	٨٧,٣٣
الواقع الذهني	٣٥٦	١٢,٦٦
المجموع	٢٨١٠	

ويظهر من خلال الجدول (١) سيطرة الواقع الحسي على الصور لدى الشاعر ، ويدل هذا على تأثر الشاعر بالمحسوسات من حوله أو في مخيلته ، وهذه السيطرة لا تعطي قيمة للصورة ولا تُفقِدها فقيمة "ما تبوح به الصورة الفنية من معنى لا تتمثل في المعنى الحسي أو الذهني المباشر ، ففي هذا اقتراب من النثر العادي واستخدام الكلمات وفق دلالتها الحرفية المألوفة ، وإنما تتمثل في الدلالة الوجدانية والمعنى الحدسي الإيحائي ، فهناك تناقض بين الشعر والواقعية حين تعني النقل الحرفي (الوقائعي) ..."[١].

وقد كان لكل من هذين القسمين العديد من المجالات التي تنوعت عناصرها وتعددت وغلبت بعضها على بعض في نسب التردد، ومن خلال المبحثين التاليين سيتم عرض تفصيلات للصور في كل قسم .

(١) صالح ، بشرى موسى ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٦٠

المبحث الأول : الواقع الحسي

يمثل الواقع الحسي المواد والخامات الحسية التي توجد في محيطه أو في مخيلته أو مشاهداته ، وهذا النوع من الواقع يأتي "متمثلاً في الصور التي ترتد موضوعاتها إلى مجالات الحياة الإنسانية واليومية ، والطبيعة بأنواعها المختلفة ... وما إليها "[1].

وقد تم رصد هذه المجالات في شعر فيصل أكرم ، وقد جاءت نسب ورودها كالتالي :

(٢) مجالات الواقع الحسي ونسب حضورها:

	المجال	عدد الصور	النسبة
الواقع الحسي	الحياة اليومية	٨٩٢	٣١,٧٤
	الطبيعة	٧٨٥	٢٧,٩٣
	الحياة الإنسانية	٧١٣	٢٥,٣٧
	الحيوان	٦٤	٢,٢٧
المجموع	٢٤٥٤		

ويظهر في الجدول التقارب بين مجالات الحياة اليومية والإنسانية والطبيعة في نسبة ورودها ، وقد يكون لتداخل المجالات في الصورة الواحدة أثر في هذا التقارب ، فالشاعر يقيم علاقات بين عناصر هذه المجالات فيؤثر كل مجال في الآخر ، إضافة إلى أنه يقدمها ضمن رؤية متأثرة بفكره وتجربته ونفسيته ، أي أنه ليس واقعاً حرفياً وإنما هو واقع خاص بالشاعر تخلق في خياله ووقدمه من خلال صوره.

وفيما يلي عرض لأبرز الصور في هذه المجالات ، وبعض الدلالات التي قدمتها ، وقد تم ترتيبها بناءً على الأكثر تردد :

أولاً : الحياة اليومية :

تشمل الحياة اليومية ما يحيط بالإنسان ويعايشه من أمور مادية ومجردة ، فتشمل المكان والزمان والمصنوعات ، وهي أمور وظفها الشاعر لنقل تجربته و مواراتها خلفها ، فجاءت تحمل العديد من الدلالات .

والجدول التالي يبين تقسيمات الصور في هذا المجال وعدد صور كل عنصر وقسم ونسبة هذه الأقسام :

(1) صالح ، بشرى موسى ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق ، ص ٥٩

(٣) عناصر الحياة اليومية ونسب حضورها:

المجال	النوع	العنصر	عدد الصور	عدد صور المجال	نسبة المجال
المكان	مكان مبهم	هنا وهناك	٩٨	٣٢٨	٣٦,٧٧
		مكان	٤٧		
		بلد	٤٦		
		سكن	٢٠		
		الجهات الأربع	١٧		
	مكان خاص	بيت ومتعلقاته	٨٢		
		قبر ومتعلقاته	١٨		
الزمان	الزمن غير محدد	وقت	٤٥	٢٢٦	٢٥,٣٣
		زمن	٦		
	زمن محدد	يوم	٦٥		
		ليل	٤٣		
		صباح	١٨		
		الفصول الأربعة	١٦		
		عام	١٣		
		نهار	١٢		
		ساعة	٤		
		ثانية	٢		
		أسبوع	٢		
المصنوعات	الكتاب ومتعلقاته	الكتاب	٢٨	٣٣٨	٣٧،٨٩
		حبر	١٨		
		ورق	١٤		
		قلم	٤		
		دفتر	٣		
	أدوات موسيقية	طبل	٧		
		وتر	٦		
		ناي	٢		
		قيثارة	١		
	وسائل موصلات	قطار	٦		
		سفينة	٥		
		محطات ومطارات	٢		
	أدوات حرب	سهم	٣		
		سيف	٣		
	متفرقات	مرآة	١٢٤		
		ثوب	١٦		
		كأس	١٤		
		شمع	١٣		
		بئر	٨		
		جسر	٨		
		مبخرة	٨		
		جرس	٧		
		معادن	٧		
		مسمار	٧		
		مائدة	٦		
		نوافير	٦		
		فوانيس	٦		
		زجاج	٤		
		طوق	٢		
المجموع			٨٩٢		

يظهر تقارب النسب بين المكان والمصنوعات، ويتأخر الزمان عنهما بنسبة بسيطة ، ولكن قُدِّم على المصنوعات لجدلية المكان والزمان ، ولأنه يحوي عناصر محددة مرتبطة، في حين تحوي المصنوعات عناصر متفرقة .

وفيما يلي عرض لصور هذه الأقسام :

أ - المكان :

تتعدد أنواع الأماكن التي استخدمها الشاعر لتصوير جوانب من تجربته الشاعر ما بين مبهم مجهول وأماكن عامة وأماكن خاصة، فقد جاء لفظ (المكان) مرتبطاً بالتوقف والموت وعدم التجدد ، يقول :

واحتفال الهجر لم
يغتل لدي سوى المكان..
أما الزمان، فإنني ولد الزمان
وهذه النايات في كفي..
ولكن الزمان بلا مكان
والمكان بلا جديد [1]

وكذلك الاستقرار والانتشار :

يُصدُّ وحيداً ..
كلٌّ منا في مكانه
يُصدُّ وحيداً ..
وكلٌّ فيه مكانٌ منا [2]

ويرتبط بالذكرى والتذكر:

لا تقل للشموس : أنا الغيم قبل اختبار الندى، لا تقل للصدى:
هدني البعد عن خبرتي بالمكان ، فهذا أوانك هذا الأوان [3]

وأيضاً فقدان المكان وانعدامه:

سأقبل بالصبر ،
أقبل بالكلمات على السطر ،
من أجل تلويحة منك
في طلب العز ..
يا صاحب البيت : أنت المعاني
وفيك انتبهنا إلى الحل واللغز
فيك ابتدأنا نحث الجباه
إلى صفحة الغيم ،
حيث نحض عليها الأماني
(يقول الذي لا مكان لديه) [4]

ويحدد للمكان أولاً وآخراً :

أنت الآن أول المكان وآخر المكان

([1]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، ط١، (بيروت: دار الفارابي ،٢٠٠٩)، ص ١١١
([2]) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، ط١ ، (بيروت: دار الكتابات، ٢٠٠٤)، ص ١٨
([3]) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، ط١ ، (الرياض : دار الجداول للنشر ، ٢٠٠٣)، ص ١٦
([4]) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، ط١ ، (الرياض: د.ن ، ٢٠٠٢)، ص ٨٩

أنت الآن منتصف الزمان..[1]

وكذلك الارتفاع :

حتى إذا ما عادت الغيومُ
إلى أماكنها العُليا
انخفض كلُّ شيءٍ،
أو يكاد كلُّ انخفاضٍ أن يكون شيئاً
يشبه الطأطأة في حضرة الكبراء
إلاّ على الطين .[2]

ويرتبط السكن بالمكان، والشاعر هنا يَسْكُن ويُسْكَن:

فاسكن في الدارْ ..
اسكن في الصرخة والإعصارْ
.....
فاسكن في الماء ..
اسكن في الغيمة ، كي تأتي
من قلب الماء إلى البيداءْ
اسكن في دمعة أطفالٍ ، جوعى
تعبوا من عضعضة الأثداءْ [3]

ويسكن أيضاً في الماديات (صفحات) ، كقوله:

وكأننا كنا سطوراً ، نسكن الصفحاتِ
بين كتابهِ .. [4]

وكذلك في المجردات (الضياع):

أنا سكنتك يا ضياع
سكنت قلبك..
هل أضيع الآن فيك ،وهل تضيع ؟[5]

وأحياناً يكون هو السكن وهو المسكون فيه ،كقوله:

ما شعورُ الرّمل إذ سكنوه فيك ؟
ويعودُ فيكَ الرملُ وحدكَ
ثمَ يُنظرُ ..
ثمّ ماذا سوف يشعُرُ ،،
ما شعوركَ إذْ سُكِنْتَ وما سَكَنْتْ ؟[6]

وأيضاً، يقول:

يسكنني التفافُ التيهِ في الحركاتِ[7]

([1]) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، ط١، (حائل: النادي الأدبي بمنطقة حائل ، ٢٠٠٢) ص ٢٣
([2]) أكرم ، فيصل ، كبار ، ط١،(بيروت:دار كتابات، ٢٠٠٤) ص ٦٢
([3]) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق، ص ١٠٠
([4]) المرجع السابق، ص ٧٨
([5]) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق، ص ٢٤٤
([6]) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، ط١، (بيروت : دار الفارابي،٢٠٠٩) ص ٢١
([7]) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ، ص ٨٠

ويستخدم الشاعر اسمي الاشارة (هناك) و(هنا) لتصوير مكان مبهم مجهول دون تحديد، ويتردد ذلك في القصيدة الواحدة ، مثل قصيدة (نشيد العشاق الجدد)[١]، (من القدمين إلى الرأس)[٢] ، (سحب)[٣]، (غياهب)[٤]....

فتظهر النظرة السلبية والشعور بالاختناق والندم والسقوط بين متناقضات في الـ (هناك):

حتى هناك ..
وهناك ، يا ألله .. ما أقسى هناك ..
فهناك موتٌ لا يميتْ
وهناك ملحٌ لا يبلله المحيطْ
وهناك جرحٌ لا يحضّ على النزيف ولا يصدّ عن
المخيطْ
وهناك صوتٌ .. لا يلاقيني سواه ، إذا التُقيتْ [٥]

ويستمر كذلك الشعورٌ السلبيٌ ما بين الخوف والركود والدموع والظلام في الـ (هنا) :

وأنت هنا واقف
- لا أحد
وأنت هنا خائف
-كلهم سافروا للبلد
.....
وأنت هنا ' مثل صياد وهم
تثقل الكف بالماء ، كي تمسك الموج
هنا عاكف أنت .. والقطرات الخفيفة
من بين جفنيك ، تنساب سفحا
وتصفح عنها..
فتنساب ثانية في العروق
......
وأنت هنا راكد
- لا كلام
كأنك تقرأ هذا الظلام [٦]

وبذلك يكون الـ (هناك) والـ (هنا) متساوية في نظرة الشاعر، إذ يقول :

هذا الطريق يسير حتى المنتصفْ ،
وهناك تنتفض الضحيّةُ ، في التكوّن ، والضحايا ..
هناك تختلف النوايا ..
هناك اسمٌ للحياة ، كما هنا
وهنا ، كمثل هناك ، رسمٌ مستحيلٌ
لا تحدده الزوايا ..[٧]

---

(١) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق، ص ٧٥
(٢) المرجع السابق، ص ٤٣
(٣) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق، ص ٧٣
(٤) أكرم ، فيصل ، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، ط١، (الرياض : طبعة الرياض ،٢٠٠١) ص ٤٦
(٥) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، ، مرجع سابق ، ص ٤٣
(٦) أكرم ، فيصل ، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، مرجع سابق، ص ٥٣
(٧) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق، ص ٨١

وبالإضافة للنظرة السلبية المتألمة ، يوضح الشاعر أن البقاء هنا أو هناك أقدار كتبت وليست اختياراً:

قدر بأن .. ذهبوا هنالك ، بعدما انتزعوا القناع
عن الوجوه جميعها ..
قدر بأن نبقى هنا ..
قدر بأن نبقى على ظهر السفينة ،
لا نشد سوى العروق .. لكي نمزق في الشراع .[1]

وتظهر بعض الصور المشرقة لـ (هناك):

وذاكرة الريح تنمو حضورا
وتزهو هناك ..[2]

والشيء نفسه في قوله :

هناك نهار جديد
هنا آخر الليل
لا فرق بين الهوى والهواء ..[3]

وجاء أيضاً استخدام الشاعر لـ (هنا) و(هناك) لتحمل دلالة الحاضر والماضي:

هذي الدمعات من عين الذي
قد مر، في أمس، هناك
ومن هنا.. قد مر هذا اليوم
لكن، لم يذق غير المرارة
في الأواني الحاليات..ولم يعش
غير الشقاوة، في العيون الساحرات[4]

ويستخدم كذلك مكاناً محدداً سواء أكان مكاناً عاماً أم مكاناً خاصاً ، ومن الأماكن المحددة العامة : البلد أو البلاد وتظهر دلالة اللاثبات أو اللاستقرار كسمة للبلاد لديه فهو يفتش عنها:

فتّشتُ في كلّ الزوايا
عن بلادٍ تستحق المشيَ للرمق الأخير [5]

ويتنقل بينها قسراً:

تعلمت أن الرماد الذي
كنت أهمله مطرقا في الفؤاد ،
سيمتصني من بلاد ، ويعصرني في بلاد .[6]

كما أنه يربطها بالغربة والتشتت والوحدة:

حكموا عليك بأن تعيش بلا بلد
حكموا عليك بأن تموت بلا أحد
حكموا عليك بأن تسطر : لا يحب الانتظار [7]

---

(1) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق،ص ١٥٠
(2) المرجع السابق ، ص ١٣٢
(3) المرجع السابق ، ص ٦٩
(4) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ،مرجع سابق، ص ١٤٠
(5) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق، ص ٦٦
(6) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي، مرجع سابق، ص ١٠٣
(7) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص ٢٠

ويصفها بالوسيعة دلالة على الشعور بالضياع، لا سيما وهو يرفقها بالوحدة:

أنا كنت وحدي ،فوق كفي
بينما حل المساء ..
بهذه البلد الوسيعة[1]

ويعمق دلالة اللاستقرار في مفهوم البلد ليه من خلال الربط بين ثنائتي الزمان والمكان بالاستقرار واللاستقرار فيجعل من التداخل التائه بين البلدان قانون لثبات الكون واستقرار حركته :

كأن قمرا لا يدور في مكانه
إلا إذا تاهت في كل بلد بلاد . [2]

ويحمل نظرة إيجابية للبلاد البعيدة من خلال التصور بأنها أجمل :

تفكر
في لحظة الشوق
أن البلاد البعيدة
أجمل[3]

ويذكر أيضاً الوطن والأوطان ، يقول :

كلُّ خطوط يديكَ الآنْ
تقولُ: فقدْتَ الدربَ
فكيف ستكسبُ حرباً آخرى
تنزعُ عن كتفيكَ الرّدمَ
وتمنح وجهكَ للأوطانْ..؟[4]

ويورد عن اقتران المجد بالوطن :

من ذا يراهن بالذي فتناه في أمس .. وفات ؟
ندري بأن المجد في وطن لنا ..
مجد له ، يمتد في كل الجهات .[5]

وتأتي الجهات الأربع (الشمال والجنوب والشرق والغرب) تحمل دلالة الشمول والامتداد:

لأعرفني .. كما تتعرّفُ الصحراءُ بالريح المهاجرةِ المغرَّبةِ المشتتة
الشقيّةِ، حين تأتيها بأمواج الرمالِ على الرمالِ، من الجنوبِ
إلى الغروبِ إلى الشروقِ إلى الشمالِ،كأنما كان السؤالُ عن السؤالِ : ستتشبهُ الحركاتُ بعضَكَ ؟
- لستُ أعرفُ ،
إنما .. هي حيلتي..![6]

وهنا يستخدم الشاعر الغروب والشروق بديلاً عن الغرب والشرق ،وكأنه يشير للظلام الذي يعيشه والضياء الذي يفتقده وينتظره ، فالغروب – لديه -هو بداية لكل (ظلام) بما تحمله (ظلام) من دلالات متعددة :

كأن المساحات التي انبسطت
بين كل يدين
لم تكن كافيةً للهروب

---

(1) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق، ص ٢٤٣
(2) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص ١٥٣
(3) أكرم ، فيصل ، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، مرجع سابق، ص ٤٣
(4) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق، ص ٥
(5) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص ١٦٢
(6) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق، ص ٨٠

وكأن الغروب لم يكن بدايةً لكل ظلام .[1]

والشروق هو أحد أسباب انسياب دموعه التي يحاول حبسها ،والذي قد يحمل دلالة الأمل والتفاؤل أو التجدد:

هنا عاكف أنت .. والقطرات الخفيفة
من بين جفنيك ، تنساب سفحا
وتصفح عنها..
فتنساب ثانية في العروق
نصفها للشروق ..
نصفها للضجر ..
وترتعش الأرض تحت الحجر [2]

واستخدم الشاعر أيضاً أماكن خاصة مغلقة ، مثل (بيت) و(منزل)و (قبر)، فيصف حاله في المكان المهاجر منه، ويربطه بالموت والاحتضار والفقد ، من خلال المقابر وافتقاد المنزل:

آت من الوادي أنا ، وأنا المهاجرُ من مكانٍ
قد رخصتُ على مقابره التي أحتاجها
فيه امتلأتُ جنايةً
فيه افتقدتُ من المنازل منزلا
فيه احتملتُ جنازةً
فيه ابتدعتُ من البدائل باطلا
وبه ارتويتُ حكايةً
وبه انكشفتُ .. وما سترتُ على مصيرٍ
كنتُ أحسبه احتضاراً زائلا [3]

ويربط البيت بالذكرى :

أ فَكَيْفَ تمشي حوْلَ ذاكِرَةٍ سنيناً
حولَ بيتٍ كنتَ تبني فيه حتى الظلّ مقتسماً يميناً [4]

كما يمنح للبيت دلالة الماضي البعيد :

هي الأمنياتُ اللواتي ارتفعنَ
نمُوَّاً
سمُوَّاً
لأفق الكواكب والسائرات
لما فوقَ بيتٍ قديمٍ .. قديمٍ
توالت عليه السنونً اصطباراً [5]

ويسقط المكان بين ثنائية الهدم والتشييد، أو التشرد والإيواء مكوناً تداخلاً يوحي بإمكانية عودة الحياة بل وخلق حيوات أخرى :

---

(1) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق، ص ٦٣
(2) أكرم ، فيصل ، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، مرجع سابق، ص ٥٣
(3) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق، ص ١٠٧
(4) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق، ص ٢١
(5) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق، ص ٢٥

قد آن للبيت المهدم
أن يفرخ ألف بيت للذين تشردوا[1]

ومن متعلقات البيت والمنزل (الغرفة) و(السقف) و(الجدار) و(النافذة) و(الباب) و (المفاتيح) و(الأقفال)، إذ يقول واصفاً السقف بالأخير مما يوحي بالتعددية والعلو:

فلن أكون كمن إلى كل المرايا
يستميلون التصاوير التي
سقطت من السقف الأخير .. إلى الغرف[2]

ويأتي بوح السقوف إلى الجدار موحياً بالضعف والحزن، وقد تحمل السقوف دلالة الامنيات ويحمل الجدار دلالة العقبات ، أو قد تحمل دلالة محاولة التعايش مع الصعوبات، أو الأمل في الحصول على الاستقرار والسلام الداخلي:

حتى إذا استسلامنا يأتي بنا
ويمدّ في أجسادنا بوحَ السقوفِ إلى الجدار
وما يخضّ على السكينة في الردى
سيظلُّ قلبٌ في الضلوع مشرّدا [3]

ومن خلال تحول الجروح إلى جدار تأتي دلالة المحاصرة والانغلاق :

هل ينامُ الجرحُ فينا الآن ؟
كلُّ جرحٍ يستحيل إلى جدارٍ للمكانْ [4]

وفي دلالة الانغلاق والمحاصرة يقول أيضاً في جو موحش:

لا باب هناك ولا نوافذ
لا أطايب ، قد تلذ بها الموائد
كل ما فوق الصفيحة بارد
والليل غيم
والنهار الآن غيم [5]

ويستخدم الأبواب والنوافذ للدلالة على الخروج والحرية:

لا هناك .. وليس هنا ؛ إنه الآن مبتدأ الصافرات الخبيئة ، في غيها ..
فلا بد من أن بابا سيكفي ، اهتداء بها ..
لأن النوافذ مكفولة كي تساوي الهواء ببعض الدماء وتعفي الجبين[6]

وتتعد دلالات الباب ما بين الانغلاق ، والفتح ، والفتح عنوة وكذلك ارتبط بالغياب ، كقوله في انسداد الأفق:

كأنما الباب الذي كنا سنفتحه انفلق
لا شيء يفجع في النهاية ، مثل باب
رغم فلقته .. انغلق [7]

وعن دلالة الأبواب المكسورة المفعمة بالرمز يقول:

كسروا عليك الباب

(1) أكرم ، فيصل ، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، مرجع سابق ، ٨
(2) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص ١٦٠
(3) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق، ص ١٤
(4) المرجع السابق، ص ٦٦
(5) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص ٣٩
(6) المرجع السابق، ص ٣
(7) المرجع السابق، ص ١٥٢

وانتزعوا من الأوراق صفحتك التي
امتلأت بما يدينك من تجريب نفسك
في المغامرة الكبيرة :
لم يعد في الخلف إلا نصف باب مائل
والخوف أبعد من قلوب علقت
في صدرك المسكون بالفوضى ، [1]

ويجعل من الباب المغلق سبباً للغياب والنسيان أو فقدان الاهتمام :
وكل الغيابات متروكة خلف باب الدخول
ومسطورة في الهوامش.. [2]

ويمنح الباب دلالة الأمل في الرجوع وهو أمل ضعيف كونه يأتي في سياق تسائل عن جدوى الانتظار :
فهل عند بابِ الغيابِ ارتقابْ ..؟ [3]

ويصور تمام الانغلاق على الذات من خلال الباب المقفل والقفل المركب :
أنا الوحيد، بكل زاوية أنادي :
ليس هذا الحال من صنع الغرابة
فالمفاتيح التي في الباب، والقفل المركب
والمواعيد التي أهملتها ،والدمع في الوجنات
والشمع العتيق، وصورة بالأمس قد غازلتها
اليوم.. طاحت من يدي
ولست أحفل بالذهاب، ولا البقاء
لأنني.. ضوء يسير إلى انطفاء. [4]

وفي سياق ساخر تأتي عبثية حضور القفل في غياب الباب :
سأهديك قفلا
وأنظر كيف ستأتي بباب
يصد الهواء الذي اهتاج فيك
وفي بيت جارك.. [5]

وليست المفاتيح في جميع الأحوال حلول للفتح بل قد تكون سبباً في تعقيد المسألة عند إساءة استعمالها:
وسوف يخرج للشوارع رافضا
تلك المفاتيح التي انكسرت على أقفالها[6]

ومن الأماكن الخاصة المغلقة (القبر) ، يقول :
يخط المداد احتمالاته: قطرتين
وقد صب صبرا على أول الصبح،
قد شق قبراً على آخر الجرح..
تغفو على القبر أحلامنا،

([1]) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص ٢١
([2]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ١٠٤
([3]) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق، ص ٢٦
([4]) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق، ص ٢٥٧
([5]) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص ٨٨
([6]) المرجع السابق، ص ١٤

أو تفر إلى الصبر آلامنا؟؟ [1]

ويجمع بين القبر والقلم من خلال علاقة السبب والمسبب :

ذا صوت من في جيبه القلم:
"في كفي اليمنى كفن
وبكفي اليسرى قناع
فبأي كف سوف أحمل جثتي
وبأي مقبرة سأدفن ما يشاع " [2]

ويجعل من المقابر سبباً للتأخر والغياب في سياق يائس محبط:

هي ذي تعود الآن : عابرةً لعابرْ
لا كما سيعودُ في حُلُمٍ أخير ،
بعضُ أهلٍ .. لا تؤخِّرهم مقابرْ [3]

وتبقى الأكفان خالدة في النفس كصورة أخيرة لمن رحلوا:

وأكفانٌ على أمواتنا منسيّةٌ فينا ، بمن فيها

ب- الزمان :

استخدم الشاعر الزمن للتعبير عن رؤيته، فجاء يحمل دلالات متعددة بتعدد متعلقات الزمن التي استخدمها من يوم وليلة ووقت وليل ونهار والفصول الأربعة .....

فيجعل الزمن متعدداً من خلال الوصف (الثاني)، مع امكانية التنقل من خلال الفعل (تعود):

لزمانك الثاني تعود
تقول أمواج ، على المرآة واضحة
وماذا ..
ماذا تبقى للشراع من الرياح؟
ماذا تبقى للجراح ؟
ماذا تبقى ..؟ [4]

ويمنح سطوة للزمن من خلال الفعل (دار- يدور) والتحكم في المكان والناس:

ودار الزمان
يدور الزمان
يلف الزمان مكانا .. بنا
وتصير الثواني رفوفا
نرص عليها الأماني ، والاعتذار
حق هو الآن .. ملك لنا [5]

ويتحكم الزمن في المكانة من علو ورفعة أو انخفاض وذل من خلال الفعلين (يحملك) و(ستنحني) :

ويحملك الزمانُ إلى رقابٍ تنحني

([1]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ١١٤
([2]) المرجع السابق، ص ٦٧
([3]) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق، ص ٣٦
([4]) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع، مرجع سابق، ص ١٨
([5]) المرجع السابق، ص ٦٩

من فوق أكتاف الزمانْ
في قبلة الأيام .. أنت ستنحني
وسينحني الظهرُ الذي استندت عليه مسافةٌ
كانت وراء الحلم ..[١]

ويصور الامتلاك الكامل للوقت حتى الزمن الذي يقضيه في النوم:
كانَ لي
وقتي .. ولي
من كلّ أزمنةِ النعاسِ جفونـها [٢]

ويصف الوقت بالجميل في سياق تحسّريّ عن زمن مضى :
يَتُها [كذا] التي ضيّعتُ فيكِ الحُلْمَ والوقتَ الجميلْ ..
ضيّعتُ فيكِ العمْرَ ، أوّله كأعلى من مظلاّت
الأصيلْ[٣]

ويبكيه بحسرة متسائلاً :
ماذا سنكسب ، في النهاية ، من خسارة وقتنا ؟
أمسٌ مضى .. واليومَ نقتله غدا
فالنار تأكل في الجفون ، وترتخي في نشوةٍ
والدمع ظلَّ مجمّدا ..[٤]

ويجعل الوقت هو المحدد لقيمته والقاضي في أمره:
إذا ،
لا تقل : كنت شمسا .
لا تقل : كنت نجما .
فأنت كما أنت ، حتى يقرر في أمرك الوقت ..
حتى يجيئك وقتك ،
أنت كما أنت ، حتى الأصيل ، وحتى الضحى ..[٥]

ويصور فقدان الوقت وعدم القدرة على تحديده ، ويربط ذلك بالصمت والنعاس والظلام وكأنها غيبوبة جماعية:
لا سيرة تجدي إذا انكسر الكلام
وطاحت الأوقات من ساعاتنا
وانحاز جفن للرموش .. لربما
لو أن كحلا يستعاد لكل عين
كلما ..
عاد الجواب إلى الأحبة : انعسوا
فالصبح آت للموائد ، فاجلسوا
إن ظل فيكم من يحض على القيام الحر
لا تترددوا ..[٦]
ويواصل الاحساس بتحكم الوقت وسيطرته :

([١]) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي، مرجع سابق، ص ٦٨
([٢]) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق، ص ٨٠
([٣]) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق، ص ٧٠
([٤]) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق، ص ١٧
([٥]) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق، ص ١٦
([٦]) أكرم ، فيصل ، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، مرجع سابق، ص ٧٢

هي لعبة الاوقات، نفهمها
وتعلنها المدامع حين يفجعنا الخبر[1]

أما (اليوم) فيحمل دلالات عدة منها:

- المستقبل :

(مناظر) :
لآخر صورةٍ كنتَ تتطلّع متأخِّراً
وكنتَ تتصوّر يوماً سيأتي ..
كلُّ الأيام ستأتيك غداً ،
وأنت لآخر صورةٍ تتطلّع .. متأخراً .[2]

- الحاضر :

أليس من جلسوا بنا كانوا وقوفاً ذات يوم بيننا؟
كان الوقوف هو اللقاء الصعب
واليوم..اللقاءات استهلت بالجلوس..؟[3]

- الماضي :

(أسرارنا) :
لكلٍّ هواه ْ
وكلٌّ له عقدة ٌمن صباهْ
يناضلُ من أجل إخفائها
ويتعب عمراً لإقصائها
لتبقى خبيئةَ يومٍ رماهْ
ولكنه بين وهمٍ ووهمٍ ، وراء الخطايا
وراء التساقط خلف المرايا ،
يصعّد في نفسه ما كفاه ..[4]

- الدوام والاستمرار :

تحتاجك الأضواء
مرتين ، لكل عام ، وجهها
وتحتمي الظلمات من سقطاتها
بك مرة في كل يوم ..[5]

كما يمنح الشاعر خصوصية لأيامه بقوله (أيامنا)، وكأنه يقصد أياماً محددة، قد باعد مرور الأيام السريع بينه وبينها :

كان الغيابُ مؤجلاً ..
والمشيُ كان يريحنا ، حتى التعبْ
حتى إذا سقط الحزامُ إلى الرُّكبْ
ومضتْ على أيامنا الأيامُ ، مقلعةً

---

(1) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ١١٩
(2) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق، ص ٧٤
(3) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ٩١
(4) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق، ص ١٢٠
(5) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص ١٣

مضتْ على كلماتنا الكلماتُ : لم يُنسَ الغضبْ [1]

ويوحي من خلال التساؤل بطول الزمن الضائع في تتبع الذكريات، يقول :

أفَكَيْفَ تمشي حوْلَ ذاكِرَةٍ سنيناً [2]

ويختلف الصوت الخارجي والداخلي في التقديرات الزمنية، من خلال التبادل المكاني لكلمتي (عام) و(نصف) وبذلك يسقط الزمن في ثنائيتي الطول والقصر:

فلننس ما كان ،حتى نعود إليه
بعد نصف عام..
والصوت الداخلي يهتف:
-بل قل بعد عام ونصف..! [3]

ويحمل دلالة الإحباط من طول الزمن مع قلة الانجاز :

نحن ابتدأنا في القصيدة ،
والحكايات الطويلة ،
منذ أعوام
ولم نكمل عناوين المداخل
لم نثبت في السطور غناءنا
لكن بعض العفو عذر
لو يكون العذر عفوا [4]

ويرتبط الزمن بالحزن والتعب والظلام :

عام من الأحزان
أعوام من التعب السحيق
على جماجمنا، وهذا الصبح ما مرت
به شمس الكلام
ولم يعد من ذكريات غيابه الأزلي
غير الجرح، والأجساد قانعة:
حوافر غارزات في الوحول، [5]

أمَّا (الساعة) فتحمل دلالة سرعة التحول من حال إلى نقيضه:

ربما سوف يضحك واحدنا
ربما سوف يكذب واحدنا ويقول: بكيت
وربما سوف نهدأ في ساعة، ونثور.. [6]

وكذلك دلالة التقدم في سنوات العمر:

مرة في الليل ..
في الساعة الأخيرة بعد منتصف الليل
وبعد أن صار الطفل/ الفتى:

---

(1) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق، ص ٧٤
(2) المرجع السابق، ص ٦٥
(3) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ١٨٤
(4) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص ١٣
(5) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ٤٢
(6) المرجع سابق، ص ١٠٤

رجلا وحيدا..
أكمل الرجل العقد الثالث[1]

وتحمل أيضاً دلالة الفرصة التي تأتي فجأة، حيث يستأنف :

وقبل أن تمضي الرؤوس إلى تبرجها الأخير، تقول
لك:
لن تمنح الأيامُ إلا ساعة
تأتي إليك بدون أن تستأذنك
فاجعل جبينك خندقاً بطريقها
واصبر، لعل الحلم يعلق في الشرك
هي ساعة أولى، فخذ لحظاتها
وارفع عن المرآة كل أصابعك [2]

وتتداخل (الفصول الأربعة) ويجتمع تناقضها في قوله :

فاختبرْ نفْسَكْ!
أو : اختبرْ أنفاسَ صيفٍ
كانَ ضيفاً في شتائكَ
واختبرْ زهر الربيعِ
إذا تولاّكَ الخريفُ ..
أو انتظرْ!
.....
(لاشيء بعدَ الانتظار سوى انتظار)! [3]

كما تتحكم في حالته النفسية والشعورية :

أطلع حين يحتفل الخريف بصحبتي
وأضيع إن طل الشتاء من السماء[4]

ومن دلالتها استمرار الانتظار:

كل صيفٍ كان ميعاداً لصيفٍ [5]

ويتساءل محدثاً خللاً في الدورة الزمنية للفصول بتأخر الربيع لسنوات، فيحمل الربيع بذلك دلالة أمر كان من المفترض تواجده كل عام :

فلماذا أيها الربيع تتأخر
منذ أثني عشر عاماً لم تأت
لماذا ..؟[6]

وللدلالة على التقدم في العمر، والذي يظهر أثره على الجسد من الداخل والخارج ، يقول :

وتمر فوق الجسم عاصفة الخريف، وللخريف
هشيم ذاتٍ .. كنت ساكنها على سفح الجماد

---

(1)أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ١٧٦
(2) المرجع السابق ، ص ٦٣
(3) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق، ص ٧٢
(4) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ١٥٨
(5) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق، ص ٧٨
(6) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق، ص ٧٢

والخطوة المتعثرة
وطأت على دمع الشموس، وفرقت شمل الحصاد[1]

جـ - المصنوعات :

تشمل المصنوعات المواد المحسوسة التي هي من صنع البشر ، والتي يتم استخدامها في الحياة اليومية، وقد تمَّ ضبط مصادر الصورة من خلالها فيما يلي :

١/ الكتاب ومتعلقاته:

يحمل الورق والكتاب والدفتر دلالة الحياة بأحداثها وذكرياتها ويومياتها، من ذلك قوله :
كأنما الدنيا كتاب : بعض حبر في الورق .[2]
وكذلك في قوله:
والأوائل في انتظارْ ..
المسافة في انتظارْ ..
حتى يحين أوان من تعبثُ دفاتره من الأوراق
يفتحها مساءً ،
ثم يمتلئ المساءُ حكايةً [3]

وفي تمام الاندماج بها يقول :
كل ذكرى كانت المرآة للآتي إلينا
قبل أن ندري بهِ ..
وكأننا كنا سطوراً ، نسكن الصفحاتِ
بين كتابهِ ..[4]

ويستخدم الشاعر الحبر والقلم والدواة للتعبير عن الصمت المصحوب بالعجز:
المياه مكدسة في القوارير، لا ماء في الحلق،
لا كسرة خبز في بطن اليتيم،لا حبر في القلم
النظيف،
ولا نملك إلا الصراخ بهدوء..![5]

كما يستخدم الدواة للدلالة على تجارب الآخرين التي تمتزج في ذات الشاعر:
ستمر سريعا بين وجوه الناس
تسلم وجهك للمرآة ، تحفظ ما ينسكب عليك
كأنك محفظة للحبر / دواة .
ها أنت نجوت .. وغيرك مات .[6]

([1]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ٤٦
([2]) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص ١٥٢
([3]) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق، ص ٨١
([4]) المرجع السابق ، ص ٧٨
([5]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ١٨٤
([6]) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص ٤٣

وتظهر أهمية المداد في قدرته على إعلان البداية أو النهاية:

يخط المداد احتمالاته: قطرتين
وقد صب صبرا على أول الصبح،
قد شق قبراً على آخر الجرح..[١]

ويرتبط القلم بالجبن والخوف من التورط:

كنّا نصرّح بالحقيقة .. إنما
ما كان يكتبها القلمْ .[٢]

٢/ أدوات موسيقية :

تنوعت الأدوات الموسيقية المستخدمة ما بين قيثارة وطبل وناي، وكذلك بعض أجزائها كالأوتار، فالناي يحمل دلالة الإبهام من خلال الألحان التي تحمل لحن القول دون إفصاح:

هذه النايات.. غن
واخف نصف القول عني[٣]

وترتبط القيثارة بالحنو والرعاية:

إنها آخر قيثارةٍ
ستحتضن الوترْ.[٤]

في حين ترتبط الأوتار برقص المتظاهر بالسعادة:

تلكَ انحناءاتُ المكابرِ
بين هزّاتِ الوترْ [٥]

ويعبر أيضاً بالأوتار عن الحبال الصوتية عند الأنين:

رأيت مرآتي محطمةً،
وأوتاري تئن على الوساد:
هذا حصان الوهم عاد[٦]

ويحمل الطبل دلالة النبض:

وقد يقرع الطبل
في قلب مقتولة من سنين[٧]

ويحمل أيضاً دلالة التحفيز والإثارة:

لست شكاء، ولكني أشك
ولا أقول..
فكل ساكنة، تحركها الطبول[٨]

---

(١) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، ص ١١٤
(٢) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق، ص٦٧
(٣) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ١١١
(٤) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق، ص ١٨
(٥) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق، ص ٧٨
(٦) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص٤٦
(٧) المرجع السابق، ص ١١٩
(٨) المرجع السابق، ص ١٥٨

وكذلك دلالة التشجيع والمساندة:

والآن ترفعني الطبول ،لأنني
قد قلت ما بي.. رغم أني
لا أريد شفاعة، من سامعين
ولا أخلد ما أقول ..[1]

٣/ وسائل الممواصلات :

استخدم الشاعر منها السفينة والقطار وكذلك استخدم خدماتها من محطات وموانئ ومطارات ، وقد ارتبطت بالفوات :

وأنت تظل تسير وحيدا في الطرقات
وتقول :
سأصل قريبا ، حين يعود الدرب إلى الخطوات .
فهنالك تقف محطتك ، الموعودة منك بشيء فيك
لأن قطارك فات
ها أنت ستستبق الأوقات [2]

وكذلك التعجُّل:

يتساقطون من السفينة
عندما اقترب القطار ..
......
يتساقطون من القطارات الأخيرة
والسفائن آتيات ؟ ربما ..[3]

وأيضاً يعدها مصدراً للقوة، ولا مكان فيها للضعف:

اصبر ..
فالبعيدةُ والبعيدْ
والوحيدةُ والوحيدْ
والشوارعُ ، والشواطيءُ ، والمطاراتُ .. القطاراتُ .. المحطاتُ ..
الرصيفْ
كلها تلذُ القويَّ
وكلها تئذُ الضعيفْ [4]

كما تدل على الصراع من أجل البقاء:

جهز شراعك والسفينة
والشواطئ .. يا مدان
فأنت وحدك، والعواصف ، والمكان[5]

---

(١) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق، ص ٨٩
(٢) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص ٤٣
(٣) المرجع السابق، ص ٤٨
(٤) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق، ص ٧١
(٥) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص ٧٥

٤/ الأدوات القتالية :

استخدم الشاعر القوس والسهم والسيف ، وقد دلت على الألم العميق، يقول :

كلما سطرت شطراً في المتاحف
شقني سيف السقام[١]

ويقول أيضاً:

هل يجول السهم بحثاً عن حنايا؟[٢]

كما دلت على الرغبة في الخلاص في قوله:

فليت الأرض تسحبني ، وتفلتني من القوسِ ..[٣]

٥/ متفرقات :

وهي عناصر لا تنضم إلى مجموعات محددة ، من ذلك :

- المرآة ولها قيمة كبرى عند (فيصل أكرم) ، فبالإضافة إلى ترددها بشكل كثيف في قصائده فقد جعلها عنواناً لأول ديوان له، وموضوعاً لمقدمة ديوان آخر، كما ضمنها عناوين بعض القصائد، وسيأتي تحليل ذلك لاحقاً.

وتحمل المرآة باعتبارها مصدراً من مصادر الصورة الشعرية عدة دلالات منها ، التناقض والتعدد:

كلُّ مرآةٍ ستُكسر ُ، / حين تبقى الصورتان غريبتينْ
وكأنّ ثالثةً ستسأل : من سيقبلنا معاً ؟
ومن سيقبل أن يكون بألف شكلٍ ؟[٤]

وكذلك دلالة التغيُّر والاختلاف:

صور البلاد تجمعت في مقلتيك
ووزعت ألوانها في وجنتيك..
فلا اسمرارك كالقرى ، في دولة المرآة
لا أنت البياض
ولا السواد
ولا جبينك مثله في لحظة الميلاد[٥]

وتجارب الحياة:

في المرّة الأخرى
ستقولُ : أنساني العذابُ المرأةَ الأخرى
فالنجم غابْ
والقلبُ تابْ
والناسُ يختارون أنفسهم ، بكلّ سهولةٍ
فهل استفدتَ من الصعابْ ؟

---

(١) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ٤١
(٢) المرجع السابق، ص ٦٣
(٣) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق، ص ٤٧
(٤) أكرم ، فيصل ، كبار ، ص ٤٣
(٥) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ١٠١

ستقول : لم يُكتبْ عليَّ من العقابْ
ومن الذي أحتاجه ، في رحلتي بين المرايا
ومن وصايا الاغتراب
إلا الرضا بقراءة الذكرى .[١]

وأيضاً الاستقلالية أوالخصوصية:

والآن أبدأ من جديد..
سوف أبدأ، مثلما أهوى.. تماما
لن أكون كما يريد الآخرون ..
فأنا المرايا..
وأنا العيون..[٢]

- الثوب : يحمل دلالة التناسب ، يقول :

هذا الثوب الواسع يعني
أنّ الجسمَ ضئيلٌ
فمن ذا يطيق ضائقات الثياب ؟[٣]

ويقول أيضاً :

تتناسق أعضاؤنا في الثياب
تناسق أثوابنا في الطريق
فمن سوف يلبس هذا الخطاب ؟[٤]

- الكأس : تحمل دلالة الاستمتاع:

فمدي إلي المصافحة المشتهاة،
وكأس الموائد،واللمسة الناعمهْ..[٥]

ودلالة السُّكْر :

المدينةُ كلها أضواءْ
وناسٌ كلهم أسماءْ
ولا شيءٌ غريبٌ مثل إنسانٍ بلا جدوى ..
يخاف من الزحام ، يخاف حتى دعوةَ العُرسِ
فإن طالت حياةٌ هكذا انتفعت فقاعاتٌ
تُعكّر صفوة الكأسِ[٦]

وأيضاً ترتبط بالمرارة والتضحية إذ يقول :

شربت لها المر ، مرغتها في كؤوس التفاني
إلى غير حس .. وكانت تذوق [٧]

---

(١) أكرم ، فيصل ،كبار، مرجع سابق، ص ١١٥
(٢) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق، ص ٨٩
(٣) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق، ص ١٠٢
(٤) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق، ص ١٢١
(٥) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ١٠٤
(٦) أكرم ، فيصل ،شربنا من الكون حتى العدم، مرجع سابق، ص ٤٧
(٧) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق، ص ١٠٣

- الشمع : يحمل دلالة الإنارة كقوله:

هذا حصان الوهم عاد؛
قد جاء يشعل شمعة في عتمة الأثواب[1]

ويعكس الشاعر احتياج العين للشمع بأن يجعل الشموع هي التي تحتاج للإنارة من العين ، وبذلك قد تحمل دلالة الأفكار التي تتكون من خلال ما يمر على العينين من مواقف ، يقول :

ويهديك كل الشموع التي
ستحتاج من بعض عينيك نارا ..[2]

- البئر : يأتي انعكاس الوجه في البئر دالّاً على وجود المياه بها ، ويعد ذلك مصدراً للخوف، يقول:

آتٍ من الوادي ، ولم ينصبْ فخاخاً للسحابة
كان يخشى أن يطلّ للبئر
حيث قتامة المرآة تعكس وجهه المبتلّ منذ براءةٍ
لم يستريح يوماً لها ..
لم يقتنع يوماً بها ..[3]

وربط البئر بالظلمة يدل على جفاف البئر وعمقه ، وعلى الرغم من ذلك يرغب بها ، يقول :

فيا حجر : ائتنا بالظلمة العذراء من آبارنا
حتى نهذب ما يراد بصمتنا ..
هل ضلت الكلمات ؟ لا [4]

- الجسر : يحمل دلالة الوصول إلى الغاية، وفي ذلك تقدم للأمام:

أنا الآن أمضي..
إلى عالم في المرايا رآني
هو الجسر بيني
وبين الشعاع الذي خلف عيني[5]

وأيضاً يجمل دلالة العودة والإنقاذ والمساعدة:

يبنون جسرا للذين سيرجعون من الضياع [6]

- المبخرة : ربط الشاعر المبخرة بالذكريات في قوله:

وهذي دمعة الآتين من بعد افتراق الخطو
لم يقفوا طويلا للتكهن
لم يلموا من بخور الدرب، غير فتيلة الأحزان
والأجفان مبخرة الوحيد
ورعشة الأطراف يحضنها الشتاء
لكي تقاسي في الجليد

---

(١) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ٤٦
(٢) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص٨٨
(٣) أكرم ، فيصل ،آت من الوادي، مرجع سابق، ص ٩٥
(٤) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص ٩٤
(٥) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ١١٤
(٦) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص ١٥١

إذن: سيقتلنا الكلام ؛ولا نريد الموت
في المرآة[1]

وبالدفء حيث يقول :

- وهل ثمة جدوى من الطرقات ؟
- هي امتدادٌ لما نخفيه في كفوفنا ..
- وما الذي نخفيه ؟
- ذكّرْتني بالمباخر والشتاء :
كان الهواءُ المستديرُ دليلَنا للمبخرةْ
والجمرُ كان ، هو المرايا والصدى
في كل زاويةٍ لنا كنّا نجدد موعدا
وتأخرتْ فينا المواعيدُ السريعةُ
لم نسابقْ ظلّنا ..[2]

- الجرس : يستخدم الجرس للتنبيه، يقول :

وتغازل الألفاظ، تطلقها من الشفتين
أجراساً لمن غفلوا.. وتمضي في المحافل
زائراً، و"شماغك الصيفي"خبأ وجنتيك[3]

- المعادن : يستخدم من المعادن صوتها ورنينها والذي ينتج عن تحريكها، ويتساءل عن ذلك:

لماذا ترن المعادن ، في كل جيب؟ يقول الذي انتزع الفص من جبة
الأرض ، والأرض تحتاج يوما جديدا .. حتى تعيد إلى فوهة الجب
فصا أثيرا ، وتكثر من نازعيه ..
كمثل الحياة الكبيرة ، في كل قلب .. كمثل المرايا الكثيرة ، في كل
درب .. تكون الفصوص / المعادن جاهزة للضجيج ، إذا كان
صاحبها جاهز للضجر ..[4]

ويحدد الفولاذ فيجعل منه جسراً فاصلاً وعلى الرغم من ذلك يستحيل الالتقاء :

وكن هنا ..
حتى ترى جسراً من الفولاذ يفصلُ بيننا
فهناك أنتَ .. هنا أنا
وهناك أذهبُ .. إذْ تجيءُ إلى هنا [5]

ويحمل الحديد دلالة القسوة في قوله :

نفتح شباكنا للطير
كيما يزور أقفاصنا العامرة
بكل حديد وجليد..[6]

---

(1) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ١٤٠
(2) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق، ص ١٤
(3) أكرم ، فيصل ،الخروج من المرآة - التداخلات، مرجع سابق، ص ٦٧
(4) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص٤
(5) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق، ص ٧١
(6) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ١٨٤

- المسمار: وقد جاء يحمل دلالة التثبيت حيث أصبح عائقاً للتقدم:

يأخذك إلى أوّل الشلاّل
حيث الجبال تميل إلى قواعدها
والأشياء تفلتُ الأشياء ، وتُسلِمها إلى المسامير
هل تجدي المسامير في ذمّة الماء ؟
قال أحد العرّافين : أمامك ، أيّاً كنتَ ، سكّة سفر
والسفر عادةُ بعضِ الماء
وأنت محكومٌ ببعض المسامير
كن إذاً أكثر غربةً ، واطمئن ..[١]

ويمنح المسمار قوة وصلابة من خلال تحديد نوعه ، يقول :

كأن فؤادك مسمار صلب
فهل سوف تغرسه في الرخام ؟[٢]

- النوافير : ترتبط لدى الشاعر بالذكريات التي ما إن تنتهي حتى تعود، كقوله:

وهكذا النوافير :
يدفعها شيءٌ إلى أعلى ، وتسحبها عينٌ إلى عين.[٣]

ويقول أيضاً:

مللنا التذكر، جئنا نقول:
إلى أين نجتر جمر العقول،
نوافير عمر مضى في ذهول
وأحلام وقت أتى، كي يزول..
إلى أين؟ هذا سؤال الفضول[٤]

- الفوانيس : ترتبط بالضوء سواء أكان في مكان عام كقوله:

فالرقمُ أصعبُ من فوانيس المحافلِ ،
حين يطفئها الحَلَكْ [٥]

أم في مكان خاص كقوله :

منسيّةٌ تلك الفوانيس التي
كنا سنشعلها ، إذا احتجنا إلى المرآة ليلاً[٦]

- زجاج : يدل استخدامه للزجاج على فقدان الشيء لأصله:

يا هذه الكؤوس المعبأة : أين الزجاج ؟[٧]

- الطوق: وقد حمَّله الشاعر دلالتين متناقضتين وهي الموت في قوله :

---

(١) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق، ص ١٢٠
(٢) أكرم ، فيصل ، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، مرجع سابق، ص ٥٤
(٣) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ١٢١
(٤) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص ١١٤
(٥) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق، ص ٩٣
(٦) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق، ص ٧٤
(٧) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص ١١٩

والدروب تلفُّ حول حلوقنا
وتشدُّ طوقاً من حديدٍ باردٍ [1]

والحياة في قوله :

فهل دونَ طوق النجاةِ التفاتْ ..؟ [2]

ثانياً : الطبيعة :

تأتي الطبيعة – التي هي مصدر مهم للشعراء عامة- ثاني المصادر التي استخدمها فيصل أكرم في شعره، فقد استخدم العديد من عناصر الطبيعة ومن عدة مجالات مختلفة، وفعّلها بما يناسب رؤيته ونفسيته، والجدول التالي يوضح المجالات والعناصر ونسب ترددها :

(٤)عناصر الطبيعة ونسب حضورها:

المجال	العنصر	عدد الصور	عدد صور المجال	نسبة المجال
الماء ومتعلقاته	ماء	٨٣	٢٣٢	٢٩,٥٥
	مطر	٣٩		
	غيم	٣٥		
	بحر	٢٣		
	أنهار	١٧		
	موج	١٦		
	جليد	٩		
	محيطات	٤		
	رعد وبرق	٣		
	أصداف	٣		
الأرض ومتعلقاتها	الأرض	٥٤	٢٢١	٢٨,١٥
	صحراء	٣١		
	الأحجار	٢٢		
	غبار	٢٠		
	رمال	١٩		
	جبال	١٨		
	تراب	١٨		
	شواطئ	٨		
	طين	٨		
	وادي	٦		
	كهوف	٤		
	ثرى	٤		
	الأصقاع	٣		
	زلازل	٣		
	خندق	٢		
	وحل	١		

([1]) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق، ص ١٤
([2]) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق، ص ٢٧

السماء ومتعلقاتها	شمس	٥٠	١١٤	١٤,٥٢
	نجوم والكواكب	٣٥		
	السماء	١٥		
	الكون	١٢		
	شفق	٢		
النار ومتعلقاتها	النار	٣٦	٨٣	١٠,٥٧
	جمر	٢٨		
	الرماد	١٤		
	دخان	٥		
النبات ومتعلقاتها	أعشاب وثمار	٢٤	٨٠	١٠,١٩
	الشجر	٢٣		
	غابة	١٢		
	أزهار	٨		
	زرع	٨		
	أشواك	٣		
	بخور	٢		
الهواء ومتعلقاته	الرياح	٢٩	٥٥	٧
	الهواء	٢٣		
المجموع		٧٨٥		

ويظهر من الجدول تعدد العناصر المستخدمة إلا أن نسبة التردد تتفاوت بين هذه العناصر، فالماء والأرض والشمس تحتل العدد الأكبر من التردد وهي ترجع إلى مجالات مختلفة ، وأيضاً تتقارب نسبة مجالي الماء والأرض وهي نسب مرتفعة ، وتتقارب نسب النبات والنار وهي نسب منخفضة .

وفيما يلي عرض لبعض صور هذه المجالات:

أ - الماء ومتعلقاته :

يستخدم الشاعر الماء للدلالة على الانعكاس والحماية والتواصل:

أشجارُ هذا الحزنِ ماءْ
والماءُ مرآةٌ لنا ..
والماءُ سورٌ حولنا
والماءُ جسرٌ ، إنما .. كم ذا سيفصلُ بيننا ؛
كم ذا سيبقى الماءُ ماءْ ..؟![1]

ويأتي المطر دالاً على الاستقرار:

وهناك سَفَرٌ حتى يجيء المطرْ ..[2]

كما يستخدم الغيم للدلالة على الظلام:

والليل غيم
والنهار الآن غيم [3]

---

(١) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ، ٥٤
(٢) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ، ٧٣
(٣) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ، ٣٩

ويحمل البحر عدة دلالات ، كالعمق:

وسوف نطبع كل مأساة الفصول الماضيات
على الجدار، وفي مصبات العيون
وتحت قيعان البحار..[1]

وكذلك يدل على فقدان السيطرة:

ورأيت ذاك البحر يغطس غارقا في الموج
كان الموج مجنونا
وكان البحر أعقل من سفينتنا الوحيدة
لم نسلم .. لم نكلم
إنما .. ضعنا هناك ، ولم نعد .[2]

ويستخدم الشاعر الأنهار وما يتصل بها، فقد جاء النهر دالاً على الصفاء :

لم نر النهر الذي ردناه صفوا ٣

والجدول على الأمل أو الخير:

سفحٌ تمهّدهُ الرياحُ لجدولٍ
قد لا يطولُ غيابهُ ..٤

والسيول على الدموع:

الآن قمت.. الآن قلت:
الآن جفني جاهز للانكسار ، وللذبول
الآن خدي قد تهيأ للسيول..[5]

والشلال على الاندفاع:

ينتظر بعض الشموس ، لينضج كعرقٍ نافرٍ
يأخذك إلى أوّل الشلاّل
حيث الجبال تميل إلى قواعدها
والأشياء تفلتُ الأشياء ، وتُسلِمها إلى المسامير [6]

كما يصور الموج الصعوبات ومواجهتها :

حتى إذا الطفل الذي.. قد كنته
يحتاج وقتا للتسلي..
والتملي..
واختراق الموج في عز الهياج[7]

ويدل الجليد على شدة البرودة:

ورعشة الأطراف يحضنها الشتاء
لكي تقاسي في الجليد[8]

---

(١) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٥٨
(٢) أكرم ، فيصل ، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، مرجع سابق ،ص ٦٨
(٣) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ١٣
(٤) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٥١
(٥) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٨٩
(٦) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ، ص١٢٠
(٧) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ، ص٢٤
(٨) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ، ص١٤٠

ويأتي المحيط دالاً على الكثرة:

وهناك ملحٌ لا يبلله المحيطُ[1]

ويدل الرعد على القوة والبرق على الرعاية وذلك في قوله :

وكنت أرعد بالبطولة
والهطول العذب في شرايين الحياة بها/عليها،
ولم أزل أحنو عليها بالبروق..![2]

وتحمل الأصداف دلالة الأسرار أو النوايا:

فتشوا الأصداف في كل الصدور [3]

ب - الأرض ومتعلقاتها :

جاءت الأرض للتعميم والانتشار في قوله :

كل أرضٍ في مشارقها : احتلالٌ
كلُّ أرض في جزائرها : الزلازلْ [4]

وكذلك لعودة الشيء إلى أصله إذ يقول :

كلهم كانوا هنا ..
والكتاباتُ القديمةُ لا تزال تخصّنا
فالأرضُ نسقيها بماء الأرضِ [5]

وتأتي الصحراء بدلالات عدة، فقد لا تحتوي معالم حقيقية:

وبأي مرتفع عفي ،
سوف نكسب ماءنا ..
والمعالم
بين من يأتي من الوادي ،
ومن سكن المفازات : السراب..؟[6]

وقد يضيق المتسع كقوله:

ستكون إذا ،
ستكون غريقا يستجدي قطرات الماء
ستكون سجينا في الصحراء
ستكون طريقا آخر ، في سكتك
على من راح عليك وجاء .[7]

---

(1) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ، ص٤٣
(2) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ، ص ١٠٤
(3) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ، ص ٣٨
(4) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ١٠
(5) المرجع السابق ،ص ٧٣
(6) أكرم ، فيصل ،حوار الليل ونجمة الصبح، مرجع سابق ،ص ٦٥
(7) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٤٢

ويستخدم الأحجار للدلالة على القسوة:

غريب ..
هذا الذي يحتد محموما في الهواء
يشبه الحجر
ويشبه المطر
ويشبه الأيام القادمة .[١]

وكذلك للتحريك والإثارة:

وسوف يتاح لهذا الصباح
أن يستغلّ المرايا ، كما تشتهي شمسهُ
ويقذف في بِرْكتها حجرْ .[٢]

ويدل الغبار على السيطرة والانتشار وانتهاك الخصوصية:

يمضي الغبار
على شوارعنا المنظفة .. اشتعالاً
يستريح على مقاعدنا قليلاً..
يلمس الأكواب، والأثواب
يلبسها.. فيبدو في ملامحنا تماماً
فالغبار الآن يمشي
بيننا..
إني أراه الآن يدخل
كل بيت.. والبيوت جميعها عيناي[٣]

وتتعدد دلالات الرمل فيدل على الانخفاض ، يقول مستأنفاً:

وأنتَ أنتَ ، إذا تساوت في مراياك السحابةُ والرمالْ [٤]

ويرتبط بالضعف والاختباء في قوله:

كلّ الأصابع ، ربما ، كانت سترتفع اعترافاً بالذي
كنا نراه لأننا ..
لكننا كنا نخبئها تماماً في الرمالْ .[٥]

وأيضاً الطمس والإخفاء إذ يقول :

مواويلُ مغتربين تُطلقها شفاهٌ في خلاءٍ
ثم تطمرها الرمالْ[٦]

ويدل الجبل على القوة القائمة على الضعف، أي ضعف الأساس:

إني كبعض الصخر في جبل
تشقق أسفله..[٧]

---

(١) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق،ص ١٢١
(٢) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ١٨
(٣) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ، ص١٥٨
(٤) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ، ص٦٦
(٥) المرجع السابق ، ص٦٣
(٦) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ، ص٩١
(٧) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ، ص ٢٥٦

كما جاء التراب دالاً على الانخفاض في قوله :

لو مال نجم للتراب : إليك بي ،
وإلي بك ..[1]

وكذلك على النهاية، يقول :

في منتهى التبعاتِ نخجلُ من رمادٍ سوف يتبعنا
ويتبعه ُالترابْ..[2]

وتحمل الشواطئ دلالة على الوجهة والاتجاه:

جهز شراعك والسفينة
والشواطئ .. يا مدان[3]

ويربط الطين بالهوان إذ يقول:

أو يكاد كلُّ انخفاضٍ أن يكون شيئاً
يشبه الطأطأة في حضرة الكبراء
إلاّ على الطين .[4]

وكذلك في قوله:

وزد هذه الأرض أرضاً، وبعداً
فما أنت فيها.. سوى بعض طين
تسامى ..
على جمرة من وراء الجبين...![5]

ويحمل الوادي دلالة ضيق الأفق أو الطريق المحدد الاتجاه:

آت من الوادي أنا ، وأنا المهاجرُ من مكانٍ
قد رخصتُ على مقابره التي أحتاجها [6]

وتتعدد دلالات الكهوف فتحمل دلالة المتاهة:

ما هذه لغتي التي فجّرتها .. وتفجّرتْ منها يدي
درّبتها فجرَ الكلام ..تفرّعتْ منها كهوفُ المشهدِ
ما هذه لغتي ، ولا هذي يدي ..[7]

تدل كذلك على الاعتكاف والانطواء:

قال المغني مرة ، من دون تورية العبارة
ثم عاد إلى المغارة ..
ثم عاد إلى الكفن ..[8]

ويحمل الثرى دلالة الموت:

العيش صار قضية الضعفاء

---

(1) أكرم ، فيصل ، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، مرجع سابق ،ص٧٢
(2) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ٨٢
(3) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٧٥
(4) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ٦٢
(5) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١١٩
(6) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ١٠٦
(7) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٧١
(8) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ١٢٢

والتفاح مائدة الثراء
وأمة -بالجوع -يبلعها الثرى..[1]

وتصور الزلازل الانهيار، ويربطها بالنهاية في قوله :
هي ذي تمدُّ شراعها ، نحو انسدال ستارةٍ
سقطتْ على أرضٍ يزلزلها الزمانْ ..[2]

ويوحي الخندق بالمحاصرة إذ يقول:
لن تمنح الأيامُ إلا ساعة
تأتي إليك بدون أن تستأذنك
فجعل جبينك خندقاً بطريقها
واصبر، لعل الحلم يعلق في الشرك[3]

ويدل الوحل على التخبط وعدم القدرة على التقدم:
ولم يعد من ذكريات غيابه الأزلي
غير الجرح، والأجساد قانعة:
حوافر غارزات في الوحول،[4]

جـ - السماء ومتعلقاتها :

جاءت الشمس تحمل دلالة الأمل:
نمسك من كل شمس شعاعا
ونصعد حيث نرى حلمنا [5]

وأيضاً دلالة الهم أو التفكير:
فمن علم العين كيف تؤدب شمسا
وتغمسها في جفن بارد وتنام ؟[6]

وترتبط الكواكب والنجوم بالذكريات والأماني:
بمعنى القمرْ
هو الضوءُ يقترفُ الذنبَ
ثم يعاكسُ صمتَ الحجرْ
هي الأمنياتُ اللواتي ارتفعنَ
نمُوّاً
سمُوّاً
لأفق الكواكب والسائرات

---

(1) أكرم ، فيصل ،الخروج من المرآة - التداخلات، مرجع سابق ،ص ١٤٠
(2) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ، ص٨٤
(3) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٦٣
(4) المرجع السابق ،ص ٦٧
(5) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص٧١
(6) المرجع السابق ،ص ١٥٤

لما فوقَ بيتٍ قديمٍ .. قديمٍ [1]

وكذلك بالمستقبل والغيب في قوله:

أنت الروح؟ لا تتأثري..
كل احتمالات النجوم
متاعب عظمى ،وبلوى..[2]

وتحمل السماء دلالة الوصول لمنازل عليا في الغايات:

إن كان للأقدار صدمة حالم
فأنا قصير البال، أدري
إنما لي بصمة تحت السماء..[3]

وأيضاً دلالة الموت:

كتاب ، ورأس ، وذاكرة
ثم عيد الضحية .. ثم الرثاء
وأسماء من هاجروا للسماء
ستبقى ، ونبقى ، ويبقى لنا
كل فوق .. ويبقى بنا الكبرياء [4]

ويستخدم الكون وما يتصل به بعدة دلالات، فيدل مثلاً على الدوران والحركة، يقول مبالغاً في وصف أثر السُّكْر:

اخترت رجرجة الكؤوس
لأن ما يرتج في قلبي لقلبي
كي يدور الكون بي..[5]

ويرتبط كذلك بالحياة ونظامها:

والحياةُ هي الحياةْ
أشواطها بعضُ الشموسْ
وشموسها بعضُ اصطفاف الشُهبِ في فلكٍ يدورُ
وأنتَ في حَلكٍ تثورُ ..![6]

وجاء الشفق بدلالة الوصول للنهاية والغاية :

أنت الذي انفلتت خطوط يديه في أعلى غصون
يستريح على مظلتها حصان خاسر
عادت له ثقة .. فعاد إلى السبق
يجري كما تجري مياه في محيط كان يبعث موجه حتى الشفق [7]

([1]) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٢٥
([2]) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٩
([3]) المرجع السابق ، ٢٥٥
([4]) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص١٧
([5]) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٥٥
([6]) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٨٠
([7]) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ١٦١

د - النار ومتعلقاتها:

تدل النارعلى الحرقة والألم:

لكني رأيتُ النار في ثوب الحداد
ورأيت دمعي في مفاوزها يسيح
رأيت أنجمها تطيح[١]

ويحمل الجمر دلالة الأمل الضعيف القادر على بث القوة من جديد:

كنت الجمرة الحرى على صدر الرماد[٢]

أما الاشتعال فيوحي بالانتشار والإشراق:

فليشتعلْ فرحٌ إذاً
وليشتعلْ فرحاً سوادٌ مُحتقَنْ
فالسيرةُ الحبلى بماء الماء قد سُكبتْ على رمش من الأجفانِ
أغلقها الزمنْ[٣]

ويصور الدخان والرماد البداية والنهاية :

للنار دخان ورماد
للشجر تراب وجراد
فلمن تتمنى أن تأتي ..؟ [٤]

هـ - النباتات ومتعلقاتها :

يستخدم بعض الثمار والأعشاب، كقوله في الدلالة على الاكتمال والنضج :

وجمرة في الغيم .. يشتعل المطر
تتفجر الثمرات في كل الشجر
ومن الثمر..
طلعت قصيدتنا الجديدة، كي يحاربها البشر
هذا قدر[٥]

وتحمل الفواكه دلالة إيجابية كالخير والسعادة والمتعة:

ذا نصيبي من فواكه شجرة
ما كنت إلا ورقة فيها ..ومنها
ابتدأت كما يجب
وقد انتهيت.. كما يجوز لمغترب[٦]

---

(١) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٤٦
(٢) المرجع السابق ،ص ٦٣
(٣) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٧٠
(٤) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٦٠
(٥) أكرم ، فيصل ،الخروج من المرآة - التداخلات، مرجع سابق ،ص ٦٧
(٦) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ، ص٨٨

وأحياناً يسمّي بعض الثمار والأعشاب، كالزعتر والكرز:

وكل زوار الحدائق يرفعون القبعات
للونك الفضي،نكهة زعتر الإفطار
والكرز المطرز بالأكف البيض..
والأقدام حافية..
وهذي الأرض مالحة..[١]

كما يستخدم أيضاً متعلقات بالثمار كالقطاف والنضج:

هل كنتَ تنتظر القطاف ؟
هل كان رأسكَ ناضجاً حتى الكفاية ، حين كنتَ ،
ولم تكن إلاّ وكنتَ تريد إنهاء المطافْ ؟[٢]

ويحمل الشجردلالة الارتفاع أو الطموح:

طالعٌ وحدي إلى هذه الشجرة
دائماً أطلع وحدي ..
لكني في النزول أصاحب الريح
دائما ً أصاحب الريح
ولكني طالعٌ وحدي إلى هذه الشجرة
دائما هذه الشجرة
و دائماً وحدي..[٣]

ويأتي الزرع والحصاد دالاً على العمل ونتائجه :

وهل تزرع العمر عمرا وحيدا
وتحصد منك الجراح جروحك ؟[٤]

كما يربطه بتذكر الموتى وزيارتهم:

كنت أول من يرش الماء صبحا
فوق أعشاب القبور؛ وقد تولاني الظمأ [٥]

وتمثل الغابة الحياة البدائية، وكونها شوكاء توحي بقسوتها والمخاطرة بدخولها:

قد آن للحرمان أن يجتثَّ ظلّيَ من بقاع الأرضِ والأنحاءِ والأشياءِ
يسردُ للشواطىء مفرداتِ الغابةِ الشوكاءِ والوردِ المثلّجِ والعصيِّ
الناعماتِ[٦]

ويدل الزهر على التضحية أو الأمل:

وقد يشرب الزهر دمع السجين[٧]

تتعدد دلالات البخور ما بين الصيت أو الأصالة أو الصبر في قوله :

---

(١) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ، ص١٠٤
(٢) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ، ص٦٥
(٣) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ١٠٣
(٤) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ١٣٣
(٥) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٧٨
(٦) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ، ص٥٣
(٧) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص١٣٤

كان البخور على ترائبنا يضوع[1]

و - الهواء ومتعلقاته :

يستخدم الشاعر أنواعاً متعددة من الرياح ليصور العديد من الدلالات، فتأتي العواصف دالة على التقلبات والفوضى:

فأنت وحدك، والعواصف ، والمكان ٢

وكذلك الإعصار بارتباطه بالصرخة :

اسكن في الصرخة والإعصار[3]

وتدل الرياح على الاهتمام والحفظ والرعاية:

ولأننا نرعى القصائدَ مثلما
ترعى الرياحُ غبارها[4]

ويحمل الهبوب دلالة القدوم والاقبال:

وبين التخمة.. بين الجوع
يهب زحام الغربة.. قسرا[5]

ويدل الهواء على سرعة الفقد والابتعاد:

ضاع مني الطفل .. طار مع الهواء
فهل أنادي..؟
ربما سمع النداء، وعاد لي[6]

ثالثاً : الحياة الإنسانية :

تشمل الحياة الإنسانية ما يخص الإنسان من أعضاء جسدية أوعلاقاته الاجتماعية، والشاعر حين يستخدمها كعناصر في الصورة فهو لا يصورها أعضاءً وعلاقاتٍ، وإنما يُحمّلها طاقة إيحائية قد تقترب أو تبتعد من دلالتها الحقيقية، وتمييزه لعضو أو علاقة يكون ناتجاً عن أبعاد ترتبط برؤية الشاعر وخياله، لأنه من خلالها يبث الحياة والحركة فيما لا حياة ولا روح له ، وهذا يزيد من إحساس الشاعر بهذه الأمور، ومن تفاعلها وتأثيرها حياته.

وقد تم رصد العديد من العناصر التي تنتمي لهذا المجال عند (فيصل أكرم) ، والجدول التالي يوضح نسب التردد:

---

(١) أكرم ، فيصل ،الخروج من المرآة - التداخلات، مرجع سابق،ص ٤١
(٢) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٧٥
(٣) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ٩٩
(٤) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ٦٧
(٥) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق،ص ١٢٩
(٦) المرجع السابق ،ص ٢٤٤

(٥) عناصر الحياة الإنسانية ونسب حضورها:

المجال	الصورة	عدد الصور	عدد صور المجال	النسبة
الإنسان كأعضاء :	العين ومتعلقاتها	١٤٥	٥٨٨	٨٢,٤٦
	اليد ومتعلقاتها	١٣١		
	الفم ومتعلقاته	٧٠		
	الوجه	٥١		
	القلب	٤٧		
	القدم ومتعلقاتها	٣٢		
	الروح	١٨		
	السمع	١٥		
	الجبين	١٤		
	العنق	١٤		
	الرأس	١٤		
	الكتف	١٢		
	الصدر	٨		
	الجسد	٧		
	العظام	٦		
	الظهر	٤		
الإنسان كعلاقات :	طفل	٣١	١٢٥	١٧,٥٣
	الأبوين	٢٣		
	صاحب	١٦		
	أهل وأقارب	١٤		
	صديق	١١		
	إنسان	٨		
	حبيب	٦		
	أولاد	٥		
	رجل	٤		
	امرأة	٤		
	أخ	٣		
المجمـــوع		٧١٣		

ويظهر من الجدول تعدد العناصر المستخدمة، ولكن النسبة الأعلى تنحصر في الخمسة عناصر الأولى (العين– اليد – الفم- الوجه- القلب)، وتأتي بعدها (القدم والطفل) بنسب متقاربة في المنتصف، ويحمل هذا التركيز دلالات تتعلق برؤية الشاعر، وتظهر من خلال العلائق التي قدمها لهذه العناصر .

وفيما يلي عرض لبعض صور هذه العناصر:

أ - الإنسان كأعضاء :

استخدم الشاعر العين ومتعلقاتها - (جفن ، رمش ، نظر ، دمع)- كمصادر لصوره ، وقد نوع في استخدامه للعين من حيث التعريف والتنكير والجمع والتثنية والإفراد، كما ربطها بمظاهر الطبيعة وبالماديات والمجردات .
فالعين عنده مغمضة، يقول :

(ضوء ثقيل)
العين مغمضة، وهذا الضوء يدخل..

من كحول الرمش،من صور الخيال
ومن فراغات التردد في المحال..١

يبدو هنا وكأن الضوء يخترق الرغبة في الإغماض، ليضيئ الظلام بتخيلات تفقد معه العين رغبتها في حجب الرؤية.

كما أنها تأتي شبه مغمضة :

ألم تزغ عيناك يوماً
عن عيون الغربة الخرساء
والجفن الموارب؟
زغ بعينيك اللتين
سئمت لونهما الثقيل، سئمت
بسطتك الرخيصة.. ٢

وهنا يبدو الجفن نصف مفتوح، والأمر (زغ) يعطي ايحاءً بالرغبة في الخروج على الشعور بالغربة والاكتفاء بالذكريات .

وأيضاً هي مصدر للنور والإضاءة:

ويهديك كل الشموع التي
ستحتاج من بعض عينيك نارا ..٣

وكذلك في قوله :

الآن أيقنَ واحدٌ
أن الشموسَ تلمُّ إشعاعاتها من كلّ عينْ ٤

ففي هاتين الصورتين ترتبط العين بالشمس والنار، وهما مصدر للضوء ولكن الشاعر يجعل العين هي مصدر الضوء والشمس تستمد منها ضوءها.

وأيضاً تأتي بدلالة التعدد والمراقبة :

حتى الوقوف ينادي الخطى
ويطلب أن تستقر بباب
له ألف عين ، ولا فم له٥

فعين الباب توحي بامكانية معرفة الشخص، ومراقبته في وقوفه، ويظهر عدم الاستجابة من خلال قوله (لا فم له).

كما أنها توحي بدوام حضور الصور أو الذكريات :

صور البلاد تجمعت في مقلتيك٦

ويستخدم الشاعر أيضاً متعلقات العين، سواء أكان بإفرادها بالصور، أم إلحاقها بصورة العين، ومن هذه المتعلقات:

---

(١) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٠١
(٢) المرجع السابق،ص ٩٠
(٣) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٨٨
(٤) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٧٠
(٥) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٢٢
(٦) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ، ص١٠١

- الجفن : يغلب على استخدامه للجفون الانغلاق، والوصف الداخلي، والموت ، كما أنه يستخدم الجمع والمفرد، وينوع في صيغ الجمع ما بين جفون وأجفان ، فيقول جاعلاً من انغلاق الجفن تعثراً للحلم أو الرغبة :

لولا انغلاق الجفن كنت سكنتها
عيناً بها المرآة تنتحر[1]

وكذلك يوحي بأمور سلبية تعكس حالة ضعف واستسلام في قوله:
الآن جفني جاهز للانكسار ، وللذبول[2]

ويستخدمه في الدلالة على عدم القدرة على النوم بالرغم من المحاولة، أو تمثيل النوم :
ولم ينم بي غير جفني..[3]

ويدل كذلك على ملازمة الصورة، حتى أنها عالقة تحت الجفن:
وتشكُّ في نفسٍ لنفسٍ ، لا تطولُ لمنتهاها
تحت جفنكَ كي تراها ،
لا تطولُ .. ولا تُطالْ [4]

ويجمع بين الأجفان والموت من خلال تصويرها بالجثث في قوله :
طفل على الشطآن يركض..والمدى
جثث من الأجفان تفتح مشهدا[5]

أو من خلال الإيحاء بالموت حيث تُغْمَض الجفون، إذ يقول :
نزلت -على أجفاننا- يده
فأتى على أحلامنا الخطر[6]

- الرمش : ورد لدى الشاعر مفرداً وجمعاً ، وقد ارتبط الرمش بالكحل :

في أوسع الحالات ..كانت غربتي
تختال بين أصابع الغرباء
بين الملح.. والرمش المكحل [7]

وكذلك بالمظهر المبتل بالدموع :
هكذا أيها الماء ، تنساب من بين الرموش ؟[8]

في هذه الصورة يتضح محاولة منع الدمع، وذلك لقوله (من بين) وكذلك استفهامه الموجه للماء، وكأن فيه ملامة على الانسياب .

- النظر: تعددت التصريفات المستخدمة ما بين النظر – ينتظر- انظر – نظرة ، وارتبط لديه بالحذر والذهول والانتصار بالنظرات، يقول :

---

(1)أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق،ص ١٦٤
(2) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٨٩
(3) المرجع السابق ،ص ٢٤٤
(4) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ٦٦
(5) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٣
(6) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٦٤
(7) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٤٣
(8) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ١٢٠

هل نقوى هناك على مراودة النظر؟
فخذوا الحذر..[1]

ويصور الذهول من خلال النظر في قوله :
مازال فينا واحدٌ ،
سيظلّ ينظرُ في ذهولٍ :
(كيف عاشَ الناسُ منتظرينَ ..
منتظرينً ..
منتظرينَ ..
منتظرينْ..)
[2].....

وارتبطت أيضاً بالإحساس بالإهمال والتجنب:
كأني عشتُ مغشوشاً ، ولا تُعنى بي النظراتُ [3]

ويجعل النظرات هي المتحكم في انهاء القتال في صراع بينه وبين الصورة المنعكسة في مرآة ذاته، فيقول:
لماذا أنظرُ، هذي المرة، في المرآة..؟
سأراكَ هناكَ..
وأنت ستُصدَمُ حين تراني أُصدَمُ فيكَ،وأهربُ منكَ
كأنّ قتالاً يُحسم حين تفرِّط عينٌ في النظراتْ..[4]

- الدمع : تنوعت صور الدمع ما بين مفردة وجمع ، وقد جاء الدمع يسيل كقوله:
لكني رأيتُ النار في ثوب الحداد
ورأيت دمعي في مفاوزها يسيح [5]

كما جاء جامداً محبوساً:
فالنار تأكل في الجفون ، وترتخي في نشوةٍ
والدمع ظلَّ مجمّدا ..[6]

ويقول أيضاً في حبس الدموع الناتج عن رغبة خارجية مما يوحي بالقصر والإجبار:
احبس دموعَ العجزِ في جفنيكَ ،
في عينيكَ ،[7]

ويصور كذلك دموع اللقاء وتأتي مفردة وكأنها أثيرة في قوله:
وهذي دمعة الآتين من بعد افتراق الخطو[8]

كما تأتي جمعاً موحياً بالضعف والانهاك من الفراق، والعناء حتى عند اللقاء، كون الدموع هي المحصلة الوحيدة:

([1]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١١٩
([2]) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٨٦
([3]) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٤٦
([4]) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ٦
([5]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٤٦
([6]) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق،ص ١٤
([7]) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق،ص ١١٦
([8]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٤٠

ولم يجرّبْ في اللقاءِ سوى الدموعْ ..!١

وقد ربط الدمع بالأشخاص، وبالعناصر المادية والمجردة، يقول في الدلالة على الأمل بعد الألم:

وكانت الأحلام تزهر بالعذوبة في بحيرات الدموع٢

ويخصص الدمع في قوله :

وقد يشرب الزهر دمع السجين٣

كما يصور من خلاله الغرق في الذكريات المؤلمة:

وقد غاصت الروح، غاصت الروح
في دمع ذاكرة من شتات٤

وتأتي اليدين ومتعلقاتها – (الأصابع - الكفوف) - بدلالات متعددة، فتأتي اليدين بمعنى الامتلاك سواء أكان بالإيجاب إذ يقول:

ومن ذا سيهديه درب الخروج
وكل المداخل بين يديه ..؟٥

وكذلك في قوله :

- ماذا تخبّئ في يديك ؟
- لاشيء أبدا ً،
إنه وجهي الذي يحتاج صبحاً مستحيلاً
كي يُرى ، وكأنه وجهي فقط .٦

أم بالسلب كقوله :

حتى الضحايا لم يكونوا في اليدين
لأنهم .. كانوا هناك
يبنون جسرا للذين يجربون حياتهم
فوق المشاع ..
يبنون جسرا للذين سيرجعون من الضياع
ولم يكونوا في اليدين ، لأنهم
ذهبوا لآخر ما يكون ..
ذهبوا إلى كل المتاهات التي جرحوا بها
لم يبق منهم في اليدين سوى الشهادة والبلد ٧

ويربط الفقد بالسقوط:

أنا الوحيد، بكل زاوية أنادي :
ليس هذا الحال من صنع الغرابة
فالمفاتيح التي في الباب، والقفل المركب

---

(١) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٧٠
(٢) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٤١
(٣) المرجع السابق ،ص ١١٩
(٤) المرجع السابق ،ص ١١٤
(٥) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ١٦
(٦) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ٩
(٧) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ، ص١٥١

والمواعيد التي أهملتها ،والدمع في الوجنات
والشمع العتيق، وصورة بالأمس قد غازلتها
اليوم.. طاحت من يدي ١

ويربطه كذلك بالخطف:

وتخطفُ من يدي عمراً سألتُ الله أن أحياهْ ٢

وتأتي اليدين بمعنى القرب أو سرعة الحصول على الشيء:
أنت الذي جربت فيه القلب في قلب الذين إذا خسرناهم
تمنينا سحابا .. سوف تقطفه يداهم
من ثقوب الرمل يطلع بعضهم ، والبعض يطلع من يدين عظيمتين ٣

وكذلك بمعنى التنقل:

هل مُدَّ شيءٌ من يدين إلى يدين ..؟ ٤

كما ترتبط بالكتابة:

ما هذه لغتي التي فجّرتها .. وتفجّرتْ منها يدي
درّبتها فجرَ الكلام ..تفرّعتْ منها كهوفُ المشهدِ
ما هذه لغتي ، ولا هذي يدي ..٥

وكذلك بالنوم و الرعاية:

فهل نام الرملُ على يديكَ ، ٦

وأيضاً في قوله :

وسأنثني تحت اللحاف، كمارد
نامت على يده السنون..٧

وتأتي كهادي ومرشد إذ يقول:
وكنت أمد يدي ، كي أفتش عن مقعدي ٨

وكذلك في قوله :

ومن يدين تمسكان بخيطٍ يمتدُّ
بين شارعين أهملها الغبارْ ٩

وكمكان يحمل ذكرى:

عطرٌ قليلٌ في يديك ؟
كلّ ما في الأرض قد يُهدى إليك .١٠

كما تأتي اليدين بين طرفين، إمَّا بالإمساك:
شدَّ الهواءُ يدي فطرتُ

---

(١) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٥٧
(٢) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٤٤
(٣) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ١٦٢
(٤) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ، ص٨٠
(٥) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٧١
(٦) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ٧١
(٧) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٨٧
(٨) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ١٠٢
(٩) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ٧٢
(١٠) أكرم ، فيصل ،كبار، مرجع سابق ، ١١٤

وطار بي
طرنا معاً يا صاحبي
حتى سقوط الهمزة الصمّاءِ ساكنةً ،
ففاجأنا الهوى – (بل كان صائدنا معاً)..! ١

أو بالترك:

- تعبت الآنَ ، خذني حيثُ شئتَ ..
- اتركْ يدي ..!٢

أو من خلال المصافحة:

لا تترك يدك تصافحه ، إلا إن كنتَ من الأسياد ٣

وتحمل كذلك دلالة التحرر، وإن كان خروج النخاع من اليدين دلالة على أن الخلاص من القيود كان دامياً، فالخلاص كان من القيود واليدين معاً وذلك حين يقول :

"خرجت يداك من القيود
خرج النخاع من اليدين
فخرجت عن هذي الحدود
ودخلت فيها مرتين"٤

وكذلك ارتبطت بالغياب والحضور:

من يدينا .. سوف نأتي
ومن يدينا قد نغيب ..٥

وأيضاً في قوله:

هذا هو الطفل الذي يرعاه يُتْمٌ في ضمائرنا التي
غابت على يدِهِ.. فغابْ٦

ومن متعلقات اليدين التي استخدمها الشاعر:

- الأصابع : وقد ارتبطت بالوقت مما يوحي بالترقب:

لكنّ الحزن يعاندنا
(ويعرف كيف يعاندنا)
فنساعدهُ ،
ونعدّ أصابع أيدينا ، لنواعدهُ
كي يدخل من تحت الأبوابْ٧

وترتبط بمضي الوقت ومروره:

نلفُّ أصابع الوقت البعيد بمفردات الظلمة الأولى ٨

---

(١) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٤٢
(٢) المرجع السابق ،ص ٨٦
(٣) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ٨٣
(٤) أكرم ، فيصل ،الخروج من المرآة - التداخلات، مرجع سابق ،ص ٦٧
(٥) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٤٧
(٦) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ، ص٨٢
(٧) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ٧١
(٨) المرجع السابق، ص ٤٢

ويستخدمها للدلالة على الكتابة وعلى الاتهام:

يا أيها البوح المرمز : قد تعبنا
ثم أتعبنا اللغات ، من التفكك
كم قبضنا الحرف بال.. " خمس الأصابع "
كم أشرنا للمتون الغامقات عناية
ولم نبع قتلى لنا .. برؤوس " سباباتنا "
مثل الذي انكشفت يداه ،١

وتأتي دالة على العمل و الجهد والإمساك:

كنت أبحث عن خاتم للسفر
فالأصابع محفوفة بالشقوق ، أعادلها مرة بالتراخي وأظلمها مرة بالحروق ..
تركت لها الفضل أن تنثني بي ،
تركت لها كل ما ينتهي بي،وحرضتها أن تشد العروق ٢

ويجعلها مصدر قوة وبناء من خلال التساؤل :

هل عظامك سوف تكفي
أن تقوم منازل من إصبعك ..؟٣

وترتبط بالغربة في دلالة على التعارف أو التصافح:

أوسع الكلمات، كنت أقولها
في أوسع الحالات ..كانت غربتي
تختال بين أصابع الغرباء ٤

- الكفوف : وقد ارتبطت بالمصير والاختيار واتخاذ القرار:

ذا صوت من في جيبه القلم:
"في كفي اليمنى كفن
وبكفي اليسرى قناع
فبأي كف سوف أحمل جثتي
وبأي مقبرة سأدفن ما يشاع "٥

كما تدل على السيطرة إذ يقول:

وكنتُ أصغرَ واحدٍ ، بين الذين سيكبرون ويتعبونَ
وكان صلصال الطريق عجينةً بين الكفوف ٦

وكذلك في قوله:

تقولين إني تورطت فيك؟!
إذن فاعلمي أنني سيد الواردات إلى ورطة
أكبر الجرح أصغرها..ثم يكفي
بأن العوالم في ورطة بين كفيك٧

---

(١) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ١٤
(٢) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ١٠٣
(٣) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٧٦
(٤) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٤٣
(٥) أكرم ، فيصل ،الخروج من المرآة - التداخلات، مرجع سابق ،ص ٦٧
(٦) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٤١
(٧) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٠٤

وتدل على قصر المسافة:

عندما قال رجلٌ من الأهل القدامى
عن الأهل الذين سيحترفون التواتر
نحو المسافة بين كفّينْ
كان يدرك جيّداً ،
أن العين ليست تماماً مكان العينْ .١

كما ترتبط بالطول والقصر وسهولة التناول:

قصيرة كف الحياة
طويلة كفي ؛سأقتطف الهوى
من رأس شوكته الأخيرة ٢

وترتبط أيضاً بالنعومة والوصول للغاية :

حاولْ ملامسةَ الأكفِّ الناعماتِ ، فربما
وجدَتْ مراكِبُكَ المشرّدةُ الضِفافْ .٣

ويأتي الفم ومتعلقاته - (الشفاه - الكلام)- ضمن العناصر الانسانية التي استخدمها الشاعر، فالفم ارتبط بالصمت والنهاية والمنع:

ولولا أنَّ الريحَ تثور ُ،وتقتلُ في فمنا الأصواتْ٤

وبالمقابل ارتبط بالكلام:

وأنصال الهراء تهب من فمنا ٥

وكذلك بالتذوق:

- حتى يذوق البرتقالَ فمٌ تحرّق للحياةِ ٦

أمَّا متعلقاته فمنها :

- الشفاه: وترتبط لدى الشاعر بعدة أمور كالغناء:

مواويلُ مغتربين تُطلقها شفاهٌ في خلاءٍ
ثم تطمرها الرمالْ ٧

وترتبط بالكلمات إمَّا بالصمت:

قتلت على شفتي حروف.. نصفها
تعب، وأخطو "ذاهلا" نحو الردى٨

أو بالكلام:

وتغازل الألفاظ، تطلقها من الشفتين
أجراساً لمن غفلوا.. ٩

---

(١) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ١٠٣
(٢) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٥٥
(٣) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٨٣
(٤) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ٦
(٥) أكرم ، فيصل ،الخروج من المرآة - التداخلات، مرجع سابق ،ص ٦٧
(٦) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ٩
(٧) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١١٩
(٨) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٣
(٩) أكرم ، فيصل ،الخروج من المرآة - التداخلات، مرجع سابق ،ص ٦٧

وكذلك يضيف الشاعر الشفاه لعدة أمور ، كالغيوم:

لا تتوسمي شفة الغيوم تحط عذب كلامها ١

واليتامى:

عن الشراب المر في شفة اليتامى ٢

- الكلام : وقد ارتبط بالضياع:

وفي العينين يضيع كلام ٣

وكذلك قوله :

ونحسب أن الكلام يضيع
كما ضاعت الباقيات لدينا.. ٤

أو أن يكون سبباً في ضياع أمر ،كالعمر مثلاً:

ومثله .. قد ضاع عمري في الكلام٥

ويرتبط الكلام بالقتل والموت:

إذن: سيقتلنا الكلام ؛ولا نريد الموت
في المرآة٦

كما يصبح الكلام مخيفاً:

فالآن بدأتُ الخوف من الرؤية والرؤيا
واستطعتُ الخوف من الكلام .٧

ويجعل العلاقة طردية بين اكتمال الكلام، والشعور باليأس، فتُفْقَد الثقة، ويبدأ الشك:

أمّا الكلام ،
فالنواقص في سطوره ، سيزداد اكتمالها
يأساً فيأساً ..
حتى تتخلّى الثقةُ تماماً عن عروشها
وتستسلم لاحتمالٍ
يتحتم على كل حاضرٍ أن يشك فيه
وفي صحّته ،
عند كل اعتلالٍ أو غياب .٨

هوأيضاً المتحكم في التقدم والمسير:

أخترق الزحام ، إذا يطاوعني الكلام
ولا أسير إذا وقف٩

ويرتبط بالشمس موحياً بالمواساة أو الشكوى:

---

(١) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ٣٠
(٢) أكرم ، فيصل ، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، مرجع سابق ،ص ٦٩
(٣) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ١٢٩
(٤) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٠٤
(٥) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٤٤
(٦) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٤٠
(٧) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ١٠٤
(٨) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ، ص٦٤
(٩) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ، ١٥٩

عام من الأحزان
أعوام من التعب السحيق
على جماجمنا، وهذا الصبح ما مرت
به شمس الكلام١

كما يرتبط بالليل موحياً بالهمس وعشوائية الأفكار:
كلامنا الليلي سوف نفضه
ونرتب الأصوات في المرآة٢

وكذلك يرتبط بالنوم والظلام موحياً بالهذيان:
وكان المنام طويلا ..
وقد زارنا في الظلام الكلام ٣

ومن عناصر المصادر الانسانية الوجه وقد استخدمه الشاعر منكراً ومعرفاً ، كما أضافه لعدد من ضمائر المخاطب والمتكلم والغائب، وقد جاء مفرداً وجمعاً ، وكذلك أضافه لبعض مظاهر الطبيعة ، وارتبط لديه بالغموض والإخفاء:

فخذ لوجهك ساتراً من ظله٤

وكذلك ارتبط بالسفور والكشف:
ووجوه تكشف تحت النور ..٥
وبالبراءة والنقاء:
وكأننا .. كنا نحبّ براءة الوجه الذي
ارتفعتْ دلائله على كل الظنونْ٦
وارتبط بالضياع وعدم الاستقرار:
هل مر وجهك في السحابة ، أم تراه يمر
من بين الأصابع .. كالسؤال ؟
هاأنت وجهك ضائع ..٧

كما يتسائل عن ماهيته قائلاً :
بمعنى الشموسْ
مرايا الوجوهِ تخادعُ فينا خفايا النفوسْ
فماذا هو الوجهُ ؟٨

ويأتي التعدد والانتشار موحياً بضياع الهوية أو السمة المميزة في قوله:
والوجه منتشر ، على المرآة
ألف وجه مثل وجهي..٩

(١) أكرم ، فيصل ،الخروج من المرآة - التداخلات، مرجع سابق ،ص ٦٧
(٢) المرجع السابق ،ص ٦٧
(٣) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٦٩
(٤) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٦٣
(٥) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ،ص مرجع سابق ، ٦٠
(٦) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ٤٢
(٧) أكرم ، فيصل ، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، مرجع سابق ،ص ٦٩
(٨) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٢٧
(٩) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٤٣

كما جاء مُعرِّفاً ببعض الأشخاص فيحددهم بقرابتهم حيناً:

ثم أصحو .. والمرايا ليس فيها
وجه أمي أو أبي..[1]

وبأفعالهم حيناً آخر، كقوله:

وتسقط عيناك في وجه من يقتلونك في كل يوم .. [2]

ويأتي كذلك مبهماً مجهولاً :

وقصيدتي طفل صغير
فر من كفي إلى وجه غريب [3]

كما يأتي الوجه المقلوب في المرآة موحياً بالتناقض، وتعذر فهم الذات:

مقلوب وجهك في المرايا المائلات والمعتدلات
ولا يعتدل الوجه، حتى إذا انقلبت المرآة..[4]

ومن الأعضاء الإنسانية أيضاً القلب، وقد ارتبط بالسكن والحياة:

في القلب أناس وبلاد [5]

وكذلك قوله :

كمثل الحياة الكبيرة ، في كل قلب [6]

ويوحي بالتمركز والعمق :

أنا سكنتك يا ضياع
سكنت قلبك..[7]

وارتبط أيضاً بالهجر والتعب:

ولقلبكَ المهجور تجربةٌ من التعب المسطّرِ
في طريقٍ ، سوف تقطع نصفهُ ترميه خلفكَ ،[8]

وكذلك فقدان السيطرة:

والقلبُ صار على يدٍ ، يحظى بقبضتها الكمينْ [9]

وبالحزن والانكسار:

كل قلب سوف يملك حزنه[10]

وأيضاً في قوله :

حتى الخروج القلب منكسراً[11]

([1])أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق، ص٢٥٦
([2]) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ، ص١٤
([3]) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ، ص٤٤
([4]) المرجع السابق ، ص١٢٤
([5]) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ، ص٦١
([6]) المرجع السابق ،ص ٤
([7]) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٤٤
([8]) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ٦٥
([9]) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ٧٨
([10]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٦٣
([11]) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ٦٧

ويقول متسائلاً عن كنه هذا القلب:

بمعنى الشموسْ
مرايا الوجوهِ تخادعُ فينا خفايا النفوسْ
فماذا هو الوجهُ ؟
ماذا هي النفسُ ؟
ماذا هو القلبُ ؟
ماذا الرؤوسْ ..؟!١

كما يتهمه بالكذب والاحتراف فيه، بل كأنه سبب لكذبه، فيقول :

سنكذب؟ ربما ..
فالقلب كذاب كبير ٢

ويربطه بالجمر والاحتراق:

كلّ ما في الأمر أني قد حزنتُ
عيني..وقلبي جمرة ضاعت سدى٣

وبالانقسام:

وأنت قلب واحد.. يتوزع في كل جسد٤

وأيضاً بالتشرد :

سيظلُّ قلبٌ في الضلوع مشرّدا ٥

وبالضياع:

... ويدخل بين ضلوعك يبحث عن ذلك القلب (هل كان قلبك؟)... ٦

وكذلك يضيفه لعدد من الأشياء والأشخاص:

أنت الذي جربت فيه القلب في قلب الذين إذا خسرناهم
تمنينا سحابا .. سوف تقطفه يداهم ٧

كما يوحي بالبراءة ونقاء االنوايا والمقاصد من خلال إضافته للطفل في قوله :

لا ترثوا رماد القول، لا تصغوا
إليه، دعوه أبيض .. مثل قلب الطفل ٨

واستخدم الشاعر كذلك القدم وملحقاتها – (الخطوة)- ، فتأتي القدم بدلالة السلطة والهيمنة:

وكنت الأرض على قدمين
وكنت الفرض عليها.. وكان علي بأن أحملها على كتفين؟٩

وكذلك في قوله :

---

(١) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٢٧
(٢) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ٣٠
(٣) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٣
(٤) المرجع السابق ،ص ١٢٤
(٥) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق،ص ١٤
(٦) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ١٥
(٧) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ، ص١٦٢
(٨) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق،ص ٩١
(٩) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق،ص ١٠٤

ولا دعستْ على أضلاعه أقدامهم ١

وتأتي أيضاً بدلالة امتلاك الخيارات والسبل:

القدم اليسرى .. قدمي
والقدم اليمنى .. أيضاً قدمي
لكنّ التقدّم بهما ، الآن ، مستحيلٌ
خوفاً على هذا التراب ..٢

ومما يتعلق بالقدم (الخطوة)، وجاءت تحمل العديد من الدلالات كالرغبة في الرحيل والاغتراب في قوله:

وتبعثرتْ فينا حكاياتُ الأحبةِ
غائبينَ ..
مغيَّبينَ ..
ويسرفون الخطْوَ نحوَ الاغترابْ .٣

وكذلك في قوله :

وأنا غريب ، كيفما أمشي أكون
يكون بي ، وبخطوتي الترحال ..٤

ودلت أيضاً على الإحساس بالضياع:

وعيونك أشهى من خطواتك
تخطو، من أين .. إلى أين ؟
ويضع سؤالك في الشفتين ٥

ويستمر الضياع حتى في الرؤية المستقبلية :

الكف مثل خريطة
ضاعت بها الخطوات ..٦

كما توحي بعدم ادراك الغاية أو الهدف :

ونمشي ، دونما عجلٍ
مع الخطوات ، نتبعها ..٧

وكذلك توحي بالوصول إلى النهاية:

سأصل قريبا ، حين يعود الدرب إلى الخطوات .٨

وأيضاً حين يقول :

إنها آخر خطوةٍ ٩

كما أنها توحي بارتفاع الغاية:

---

(١) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٤٣
(٢) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ١٠٢
(٣) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٨٧
(٤) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ، ص٤٠
(٥) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ٣٤
(٦) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ، ص ١٨٩
(٧) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ، ص٤٢
(٨) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ، ص٤٣
(٩) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ١٨

كاد أن يُرمى على جبل من الخطوات ١

وترتبط من خلال السياق بالثبات وعدم المسير:

وتنام الخطوة في الأقدام٢

وتحمل معنى الحيرة والتردد:

والخطوة المتعثرة
وطأت على دمع الشموس، وفرقت شمل الحصاد٣

والسير نحو الموت:

قتلت على شفتي حروف.. نصفها
تعب، وأخطو "ذاهلا" نحو الردى٤

و من العناصر أيضاً الروح، ولم ترتبط لديه بالجسد بل هي إما شاردة من قيد إلى قيد :

مسٌّ يتمشّى في الأجساد
يسير على خطوات الروح الشاردة
من الأصفاد إلى الأصفاد ..٥

أو نازحة ومجروحة :

وكانت المرآة مبهمة، فكنت وضوحها
حتى إذا جرحت ، قطفتَ لروحها الأضماد
من روح إليك نزوحها٦

كما يحاول استعادتها:

ليستفيق الصوت
من غفواته، أو يستعيد الروحَ في أمواته.٧

وهي مجهولة لديه لحد التساؤل عنها:

أنت الروح؟ لا تتأثري..٨

ويأتي السمع على هيئة الفعل بأزمنته الثلاثة، ومتصلاً بعدد من ضمائر الغائب والمخاطب والمتكلم ، وربطه الشاعر بالانتشار والكبت والكتمان:

في صورة طلعت من المرآة، كنت أرى
حكاية حبي الأولى.. وأسمعها صدىً
تهتز منه جدار نفسي٩

وفي قوله :

كم سمعتَ بقصةٍ وكتمتها ؟١٠

---

(١) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ، ص٩٣
(٢) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ١٢٩
(٣) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٤٦
(٤) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ، ص٢٣
(٥) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ٨٣
(٦) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٦٣
(٧) المرجع السابق ،ص ٤١
(٨) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٩
(٩) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٤١
(١٠) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ، ص١١٧

كما ربطه بالمشاركة:

أعمارنا نضجَتْ ، وهذا الملحُ من دمنا ارتوى
فاسمع معي :١

ويرتبط بالفرح:

كي أسمع الأغنيات الفريدة
تلك التي سوف تنشدها
بعد يوم انتصارك ..٢

وكذلك بالموت والحزن:

يصيح بسكتة أبويه: لا تموتا.
ولكنهما لم يسمعاه..٣

ويفقد الاستماع قيمته كوسيلة تواصل:

هل يسمعونكَ ؟
- لم يعودوا مؤمنين بالاستماعْ ٤

ويأتي بدلالة التجربة والخبرة :

هل سمعتم بضحىً غامضٍ كهذا ؟٥

ومن العناصر أيضاً الجبين ويرتبط عنده بالتعرف على الملامح:

مرر يديك على جبينك
أيها الآتي إلى قسمات وجهك٦

وبالألم والدم والموت :

هذا صوت من بجبينه الألم:
"بدماء هذا الوجه ماء
وبمائه كل الدماء
فالشمس حمراء، كذلك
أحمر وجه السماء"٧

ويربط بين اليدين والجبين من خلال قراءة المستقبل:

لم نجد لعيوننا غيرَ الذي
انتصرتْ يداه على جبينهِ.. فانهزمْ٨

ومن خلال عرض الماضي :

الصورة مكتوب فيها
بحروف ساكنة ..كالهمس:
كفاك مرايا للشمس

---

(١) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٢٣
(٢) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٨٨
(٣) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٧٦
(٤) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ، ص٨٣
(٥) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ، ص٧٣
(٦) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٦٣
(٧) المرجع السابق ،ص ٦٧
(٨) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ٦٧

وجبينك مرآة للأمس ١

ومن خلال التساؤل التوبيخي المحبط :

ماذا تجيبُ إذا سئلتَ عن السنين ؟
عن كل عمرك ، عن يديك ، عن الجبين ؟
ستقول: تعرفني حياتي
ثم تسأل : من سيعرفها حياتي ؟٢

ويربطها كذلك بالاتساع واللمعان وقطرات العرق:

الآن أيقنَ واحدٌ
أنّ النجوم ظهيرةَ التعزيرِ تُبسط ، عادةً
من فوق أصقاع الجبينْ٣

واستخدم كذلك العنق فجاء دالاً على التطلع للتداني وقد بلغ أقصاه:

وفتحت نافذتي ،أطل
فطال بي عنق التداني
فاصطدمت بمن يحض على الجفاء..٤

ويحمل دلالة التملك والتباهي :

فلتمضِ يا بعضي إلى بعضٍ تخطى بيَ كلَّ مرتكنٍ قصيٍّ
واستحالَ قلادةً لم تعتنقْ عنقاً سوى الفقدانْ ٥

وتحمل دلالة الضعف والهوان، فالرقاب تنحني بانحناء الظهر، وذلك من هموم حملتها الأكتاف:

صارت الأحداثُ ذاكرةً لأسماءٍ ستحملها
على كتفيك .. تحملها
ويحملك الزمانُ إلى رقابٍ تنحني
من فوق أكتاف الزمانْ
في قبلة الأيام .. أنت ستنحني
وسينحني الظهرُ الذي استندت عليه مسافةٌ
كانت وراء الحلم ..٦

وواستخدم أيضاً الرأس ، ويرتبط لديه بالحياة في قوله:

سوف يُقطع رأسكَ المفجوع في وهم ابتكار٧

وأيضاً في قوله :

ولم تعد لرقابنا تلك الرؤوس ، ٨

وبالإنحناء والخضوع:

---

(١) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ١٣١
(٢) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ٦٥
(٣) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٧٠
(٤) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٥٥
(٥) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٥١
(٦) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ،ص ٦٨
(٧) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ٨٥
(٨) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ، ص١٣

نحنى رؤوسا ، كالجبال ..نهزها[1]

ويتساءل مستفسراً عن ماهيته :

مرايا الوجوهِ تخادعُ فينا خفايا النفوسْ
فماذا هو الوجهُ ؟
ماذا هي النفسُ ؟
ماذا هو القلبُ ؟
ماذا الرؤوسْ ..؟!![2]

كما يحمل دلالة القسوة والتحدي في قوله:

من ذا يجرّب رأسه ُ، في صخرة ٍ
كلما نقسو ..تلين ؟[3]

وفي استخدامه للكتف يأتي انهيار الكتفين حاملاً دلالة اليأس والإحباط:

وكان النهار يجيء ويمضي ، ويترك في كتفيك انهيارا
يجرجرك الآن بين القفار [4]

كما أنها تحمل دلالة حرية التملك وفردية المسؤولية:

في الغابة تفعل ما تهوى
ويكون نصيبك في كتفيك ،
على كتفيك ،
إلى كتفيك .. وما تقوى
لا أحد يقول وأنت تكون .[5]

ويستخدم الصدر في جو من التعب والضيق والإنهاك :

قد صارت الطرقاتُ أضيقَ من مشاوير التنفّس
في صدور المتعبين ..[6]

وفي جو من الاضطراب والفوضى:

لم يعد في الخلف إلا نصف باب مائل
والخوف أبعد من قلوب علقت
في صدرك المسكون بالفوضى ،[7]

ويرتبط الجسد لديه بالوليد والشهيد، في إيحاء بالولادة والوفاة:

هذا هو الوتر الذي انسحبت خيوط منه قد لفت على جسد
الوليد
لفت على جسد الشهيدة والشهيد[8]

([1]) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٧٢
([2]) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق،ص ٢٧
([3]) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ٧٨
([4]) المرجع السابق ، ص٩٧
([5]) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٥٩
([6]) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ٧٨
([7]) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ١٩
([8]) المرجع السابق ، ص١٦٠

وتأتي إمكانية الخروج من الجسد والرجوع إليه سمة مميزة في قوله:

أو مثلُ نفسكَ : لا أحدْ
صبرتْ عليكَ وأنتَ تخرجُ من وجودكَ ،
ثم توجدُ في خروجكَ ،
ثم ترجع للجسدْ ..
هل مثلُ نفْسِكَ : لا أحَدْ ؟!(١)

أمّا العظام فتأتي بدلالة الوصول للعمق:

فالشمس التي أهوى، إذا ضحكت
يكون الدرب منفتحاً إلى تيجانها العليا
وأروقة البياض..
إلى تقاسيم العظام..(٢)

وفي استخدامه للظهر يأتي مكسوراً دلالة على العجز والألم :

أسافر مرّةً في الليل
أفتش عن كتابٍ كان محظورا
وأحمله على ظهري ، وكان الظهر مكسورا(٣)

كما أنه سينحني بمرور زمان محمل بالهموم الثقال:

ويحملك الزمانُ إلى رقابٍ تنحني
من فوق أكتاف الزمانْ
في قبلة الأيام .. أنت ستنحني
وسينحني الظهرُ الذي استندت عليه مسافةٌ
كانت وراء الحلم ..(٤)

ب - الحياة الإنسانية كعلاقات :

وتشمل صلات الإنسان بمن حوله من الأهل والأقارب والأصدقاء والناس عامة، وكذلك المراحل العمرية، فيستخدم الطفل ليصورعدة دلالات كالبراءة في قوله:

لا ترثوا رماد القول، لا تصغوا
إليه، دعوه أبيض .. مثل قلب الطفل
هذا الطفل يحكي كل شيء
في البكاء العذب..(٥)

وكذلك جاء دالاً على عدم القدرة على الإفصاح عن ألمه وهنا صورة للطفل في حالة هياج وتذمر:

وغداً يصيح الطفل في أحضاننا..

---

(١) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٢٦
(٢) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ، ص١٤٤
(٣) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ، ص٤٦
(٤) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق،ص ٦٨
(٥) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٩١

فيضيع -في صيحاته- العمر١

ويأتي أيضاً غافياً في سكينة واطمئنان :

تحس بأن الدنيا غافية، كالطفل
في حضن الماء المتمدد فيك..٢

كما صوَّر الطفولة في ظل اليتم في قوله :

طفل في العقد الأول
من سنوات العمر المعقد..
يصيح بسكتة أبويه: لا تموتا.
ولكنهما لم يسمعاه..
فما كان يملك غير التأمل
راح يتأملهما، وهما يرتفعان إلى القبر
كان الطفل أكبر من اليتم، فلم يبك
ولكن الجوع أبكاه..
كان الطفل أكبر من الحزن
وكان الجوع أكبر منهما..
حتى أكمل الطفل عقدين٣

وتأتي انتكاسة الطفل بالعودة إلى الحبو في دلالة على العودة للماضي :

اليوم عاد الطفل يحبو
نحو غربته القريبة من يديه ٤

ويعبر به أيضاً عن الطفولية في الرغبات وفي ردة الفعل :

فكلنا طفل، يهادن رغبة مهزومة٥

كما يستخدم الطفل للدلالة على عدم النضج، أو عدم الاكتمال وكذلك الحاجة للرعاية :

وقصيدتي طفل صغير
فر من كفي إلى وجه غريب
ضاع مني الطفل .. طار مع الهواء
فهل أنادي..؟
ربما سمع النداء، وعاد لي
أنا مثله، طفل يغني في الظلام٦

ويقول أيضاً في الدلالة على الرعاية والاهتمام :

كي يقول الناس : قد حضنوك طفلا
واكتسوا بالحزن من أجلك ٧

وينفي الاحتياج من خلال صورة الطفل في قوله :

فلا تعد طفلاً لديها ..

---

(١)أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق، ص١٦٤
(٢) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ١٢٣
(٣) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٧٦
(٤) أكرم ، فيصل ، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، مرجع سابق ،ص ٧١
(٥) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٥
(٦) المرجع السابق ، ص٢٤٤
(٧) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص٧٦

لا تعد يوماً كمحتاجٍ إليها ..١

ويصور به الإحساس العميق بالأبوة في قوله:

وكان يهوى كل طفل ،
كيف يمضي للأخير بلا ولد ..؟٢

ومن العناصر التي استخدمها في هذا المجال أيضاً (الأبوان)، وافتقاد الأبوين هي الدلالة البارزة لدى الشاعر في الصور التي تناولت أحدهما أو كلاهما ، فهو يفتقد الحنان والرعاية:

وبرغم كلّ صغيرةٍ كبُرتْ بنا
وبرغم ما حُزناهُ من أضوائنا
لازال ينقصنا حنانُ الأمِّ ،
ينقصنا أبٌ راعٍ لنا .. في زمرةِ الأفذاذْ ٣

وكذلك في قوله :

كلّ البراءات التي افتقدت حنان الأهل والأبوين ؟٤

ويصور صدمة الفقد:

طفل في العقد الأول
من سنوات العمر المعقد..
يصيح بسكتة أبويه: لا تموتا.
ولكنهما لم يسمعاه..
فما كان يملك غير التأمل
راح يتأملهما، وهما يرتفعان إلى القبر٥

كما يفتقد ملامحهما:

حين كنت أنام في ورق الجرائد
ثم أصحو .. والمرايا ليس فيها
وجه أمي أو أبي..٦

ويعوض عن غيابهما بالحياة والزمان والموت:

فأنا الوحيدُ
(هي الحياةُ الآنَ أمي ، والزمانُ أبي)
صرختُ :
فكنتُ كابن الموت ، وحدي ..٧

ويواسي نفسه محاولاً العثور على بديل للأبوين في الأشخاص في الماديات أو المجردات، فيُذَكِّره الغياب بأبيه، وكل امرأة تذكره بأمه:

وكل امرأة كنت أراها أمي وكل غياب كان أبي٨

ويتخذ من الشمس أمّاً:

---

(١) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ، ص٦٨
(٢) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٢٠
(٣) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٩١
(٤) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ٧٥
(٥) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٧٦
(٦) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ، ص٢٥٦
(٧) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ، ص٢٠
(٨) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٠٤

فأنتَ لم تبغْ فطاماً بعدُ
هل تحتاجُ أمّاً ، غيرَ تلكَ الشمسِ ..؟!١

ويَعُدّ نفسه ابناً للدار :

جاءت بكَ أمٌّ .. من بلدٍ
وتمادت في الموتِ .. إلى أبدٍ
فظننتَ بأنك إبنُ الدارْ ٢

ويصور المكافحة من أجل الحياة بعدهما:

لم تذق طعم الحليب ، رمتكَ أمُّكَ في اختبار
وهنا ستشربُ كلَّ سُمٍّ حين ينسكب الحليبُ.٣

ومن العلاقات الانسانية التي استخدمها (الصاحب)، وجاءت الصحبة بعدة دلالات كالاختلاف:

إذن فلست بصاحبي أبداً ولست بصاحبك ٤

والمرافقة:

صاحبته عمراً ٥

والامتلاك:

ما أبعد الأسماء عن أصحابها ٦

ومن العلاقات أيضاً (الأهل)، ويظهر لديه الاحتياج إلى الأهل، وفقدهم بالموت، ويسيطر عليه الشعور بنسيان الأهل له:

ولأنكَ الماشي إلى أهلٍ نسوْكَ ،
فسوف تنسى أنك " الماشي على جثث الذينَ
خسرتهم ،
وخسرتَ لفتتهم إليكَ "٧

وبموتهم أصبحت عودتهم حلماً مستحيلاً :

لا كما سيعودُ في حُلُمٍ أخير ،
بعضُ أهلٍ .. لا تؤخّرهم مقابرْ ٨

ويتساءل عن مدى احتياجه للأهل وهو غارق في الألم :

الآن أغرق في سواد مالح..
الآن أنهل من صدأ..
فهل أقول بأنني أحتاج أهلا؟٩

---

(١) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٧١
(٢) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص٩٩
(٣) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ، ص٨٥
(٤) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ، ص٢٣
(٥) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٤٥
(٦) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٩١
(٧) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٢٤
(٨) المرجع السابق ، ص٣٦
(٩) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ، ص٨٧

ومن العلاقات كذلك (الصديق) ، ولم يقتصر على مصادقة البشر بل أيضاً صادق الماديات كالحبر:

يا أيها الحبر الصديق ١

والتربة في قوله :

هل تعلمين بأني صرت صديق التربة منذ الموت الأول ٢

ويتخذ من الطريق إلى الصديق صديقاً فيستمتع بطوله :

سُكِبَتْ
لذاكرةٍ ستُهدى
كلما تاهتْ مشاويرُ المهاجر للمعالم في طريقٍ
يستحيلُ إلى طريقْ ..
هو ذا الصديقْ ..
ها أنتَ وحدكَ ، في الطريق إلى الصديقْ
هبني وهبتكَ بعضَ بعضي ، يا صديقي ، وابتعدْ
كيما يطولُ بيَ الطريقْ ٣

وصادق كذلك المجردات كالغياب:

والصديق الغياب٤

والحقيقة في قوله:

وهل ضحكت صديقتنا الحقيقة ٥

ومن العلاقات أيضاً (الإنسان) وتحمل العلاقة الأكبر الجامعة بين البشر، وقد جاءت الصور المتعلقة بالإنسان تمثّل حكماً صادرة عن تجربة حياتية طويلة ، يقول في تحمل الألم :

ما قيمة الإنسان إن لم يحتمل أكثر ٦

ويقدم تصوراً للطبيعة الإنسانية :

لا تذكر شيئاً للإنسان عن الإنسان ٧

ويحاول إخفاء إنسانيته فيقول :

فلتنتظر في داخلي يا أيها الإنسان ٨

ويتساءل في ألم :

هل على الإنسان أن ينسى ٩

ويستخدم من العلاقات كذلك أشدها خصوصية وهي (الحبيب)، ويرتبط لديه الحبيب بالمكان:

إلى صورة في الجدار، يغامر

---

(١) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٩١
(٢) المرجع السابق ، ص١٠٤
(٣) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ، ص٥١
(٤) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ١٢١
(٥) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٠٤
(٦) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ٢٧
(٧) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٤١
(٨) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٥١
(٩)مرجع سابق، ص ٦٦

في رحلة الارتفاع.. وغادر أرض المحبين
كي يبدأ المشي فوق الهواء
وكيما يجرب في نفسه
بعض أنفاسه الكامنات .. اختلافاً[1]

وبالافتقاد:

- هل ستفقد كلَّ شيءٍ ؟
- مادمتُ افقد كلَّ مبتعدٍ حبيبٍ ،
هل أخافُ إذا سيفقدني قريبٌ في القَريب ؟[2]

وبالتهرب:

اخترت ملح تغربي
اخترت جرحي ،وافتضاح تهربي
من قبلة كانت على شفة الحبيبة [3]

وبالوطن :

عد مثل معتوه إلى أيامك الأولى:
طفولتك البريئة، لحظة الأحلام
أشعار الغرام، العشق، واللغة الرديئة،
موعد التجريب، والوطن الحبيب،
وهذه الأسماء
والأشياء
والأضواء[4]

ومن العلاقات أيضاً (الأولاد)، وقد ارتبط الأولاد بالذكرى، خاصة ذكرى الطفولة:

والأولاد كانوا يلعبون
وكنتُ أصغرَ واحدٍ ، بين الذين سيكبرون ويتعبونَ [5]

وارتبط كذلك بالشعور بالراحة في الغربة بلا ولد ولا قريب:

فلترتخي الأعضاءُ ، في بلدٍ
بلا ولدٍ
ولا حتى قريبْ[6]

ولكن الاحتياج إليه يظهر في قوله :

كيف يمضي للأخير بلا ولد ..؟[7]

وعبَّر أيضاً بصورة (الرجل) كمرحلة عمرية، وربط ذلك بالوحدة، يقول :

مرة في الليل ..
في الساعة الأخيرة بعد منتصف الليل

([1]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ، ص١١٩
([2]) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ١٠
([3]) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٥٦
([4]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٦٣
([5]) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٤١
([6]) المرجع السابق ،ص ٨٩
([7]) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٢٠

وبعد أن صار الطفل/ الفتى:
رجلا وحيدا..
أكمل الرجل العقد الثالث[1]

أمَّا (المرأة) لديه فهي إما نكرة أو أخرى، أو يرى فيها أمه، يقول في وصف المرأة التي يتمناها ويبحث عنها:

تمنَّ.. امرأة أخرى أجمل من تلك التي قالت:
أريد أن أحبك.. لأحب نفسي فيك
ابحث عن امرأة تحب نفسها ،لتحبك من نفسها..[2]

ويجعل من نسيانها مقياساً للعذاب في قوله:

في المرّة الأخرى
ستقولُ : أنساني العذابُ المرأةَ الأخرى[3]

كما يظهر افتقاد (الأخ) في قوله :

لا زال ينقصنا الأخُ – الأستاذُ
لا زال ينقصنا الملاذُ ..[4]

وقوله :

من يحن إلى أخيه ؟[5]

ويذكر ترتيبه بين إخوته ، وهذا يوضح سبب التعلق بالأبوين ، فيقول :

وكنت أخيرا على إخوتي[6]

ثالثاً : الحيوان :

يستخدم الشعراء الحيوان أو صفاته أو متعلقاته للتعبير عن رؤيتهم، والتي غالباً ما تأتي دقيقة ومحددة، خاصة في الشعر الحديث والمعاصر، والذي لا يمكن اعتبار ورود الحيوانات فيه وروداً لذاتها ولدلالتها الحقيقية، أي أنها تستخدم إيحاء لأمور متصلة بها أو مشتهرة بها .

وبهذه الرؤية يستخدم فيصل أكرم الحيوان في صوره حيث يأتي استخدامه دقيقاً وموحياً ، على الرغم من كون الحيوان يملك أدنى نسبة في مجالات الواقع الحسي لمصادر الصورة في شعره .

والجدول التالي يبين العناصر المستخدمة ونسب ورودها:

---

(1) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٧٦
(2) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ،ص مرجع سابق ، ١٢٤
(3) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق،ص ١١٥
(4) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٩١
(5) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ، ص٣٩
(6) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ، ص١٠٢

(٦) عناصر الحيوان ونسب حضورها:

المجال	العنصر	عدد الصور	نسبة العناصر	عدد صور المجال	نسبة المجال
الطيور	الطير	١٨	٢٨,١٢	٣٤	٥٣,١٢
	فراشة	٨	١٢,٥		
	صقر	٢	٣,١٢		
	نسر	٢	٣,١٢		
	طاؤوس	٢	٣,١٢		
	غراب	١	١,٥٦		
	جراد	١	١,٥٦		
متعلقات بالحيوان	اصطياد	٦	٩,٣٧	١٢	١٨,٧٥
	ترويض	٢	٣,١٢		
	شرك	٢	٣,١٢		
	أللعق	١	١,٥٦		
	سبات	١	١,٥٦		
حيوانات أليفة	حصان	٧	١٠,٩٣	٩	١٤,٠٦
	قطط	١	١,٥٦		
	كلاب	١	١,٥٦		
زواحف سامة	أفعى	٦	٩,٣٧	٧	١٠,٩٣
	عقرب	١	١,٥٦		
حيوانات مفترسة	ذئب	٢	٣,١٢	٢	٣,١٢
المجموع	٦٤				

ويظهر من الجدول اكتساح الطيور ومتعلقاتها لما يزيد عن نصف العناصر وخاصة الطير ، وأيضاً يُلاحظ تدني نسبة الزواحف السامة والحيوانات المفترسة.

ولكن يبقى الاستخدام وطبيعته مؤثراً في الصورة حتى لو ورد العنصر مرة واحدة، إذ قد يكون لاستخدامه دافع ونسق مميز .

وفيما يلي عرض لبعض صور هذه المجالات :

أ - الطيور ومتعلقاتها:

تحمل الطيور دلالة الارتفاع والعلو في قوله :

رذاذ النوافير يعلو طيورا
وتخبو يداك ..[١]

ويصف العصافير بالمهاجرة للدلالة على الهجرة والترحال :

يا .. كنتُ أذكرها مع المطر الكريم ،
مع الصباح ،
مع العصافير المهاجرة الشقيّةِ [٢]

---

(١) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ، ص١٣٢
(٢) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ، ص٦٣

ويستخدم صورة الفرخ الضال للدلالة على الضعف والضياع:

وأنت والطفل / القصيدة
مثل فرخ ضل عن سرب الحمام[١]

كما يختار عينا الصقر وأجنحة النسور للدلالة على اللمعان والسرعة والقوة:

في الغابة .. تعرفها المرآة
تجلت في عيني صقر ،
وتدلت من آجنحة نسور ..[٢]

ويبث الجمال والألوان من خلال صورة الفراشة والطاؤوس في قوله:

أنت جعلتها مثل الفراشة، مثل طاووس جميل
مادمت أنت أمامها..أيها الأصل /البديل.[٣]

كما يبث السواد من خلال صورة الغراب فيقول :

فكأنك تهتك سِتْرَ غُرابٍ
حطَّ الشُبهةَ في فوْديكَ ، وطارْ .[٤]

ويحمل الجراد دلالة الهلاك والموت:

للنار دخان ورماد
للشجر تراب وجراد
فلمن تتمنى أن تأتي ..؟ [٥]

ب - متعلقات الحيوان :

يستخدم الترويض للدلالة على التهذيب:

تروضهم بالحكايا..[٦]

ولعق الجراح للدلالة على مواساة الذات:

دعني وشأنك بعضُ شأني ،
سوف ألعقها جراحاً .. كنتَ تعرفها معي
ولسوف ينتفضُ التعارفُ بيننا ..[٧]

ويأتي السبات دالاً على الخمول والبرودة وطول المدة:

لقد قلت يوماً: سآتي
إلى الآن لم أستفق من سباتي[٨]

ويستخدم أيضاً الاصطياد للدلالة على الأخذ غفلة:

---

(١) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٤٥
(٢) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق، ص ٦٠
(٣) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٦٣
(٤) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق،ص ٩٩
(٥) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٦١
(٦) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٠٩
(٧) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق،ص ٥١
(٨) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١١٤

أنا لم أكن أصطادُ في برٍّ ولا بحرٍ
فلِمَ الهوى يصطادني ؟
شدَّ الهواءُ يدي فطرتُ
وطار بي
طرنا معاً يا صاحبي
حتى سقوط الهمزة الصمّاءِ ساكنةً ،
ففاجأنا الهوى – (بل كان صائدنا معاً)..! [1]

ويوحي الشَّرَك بالخديعة أو صعوبة النيل:
واصبر، لعل الحلم يعلق في الشرك[2]

جـ - الحيوانات الأليفة :

تأتي القطط في سياق يوحي بالتشرد ، أما الكلاب فتحمل دلالة الوفاء:
صار فتى ..
يأكل الشاطر والمشطور،
ويرمي ما بينهما للقطط
مع أن الكلاب تحظى باحترامه..
كان الفتى يحترم الوفاء
ويحترم الكبرياء
ولا يخاف الموت أبدا..[3]

ويرتبط الحصان بالسرعة والسبق:
أنت الذي انفلتت خطوط يديه في أعلى غصون
يستريح على مظلتها حصان خاسر
عادت له ثقة .. فعاد إلى السبق
يجري كما تجري مياه في محيط كان يبعث موجه حتى الشفق [4]

كما يستخدم الحوافر في سياق يوحي بالظروف أو الصعوبات التي تضعف القوي:
ولم يعد من ذكريات غيابه الأزلي
غير الجرح، والأجساد قانعة:
حوافر غارزات في الوحول،[5]

ويحمل الوصف ضامر الدلالة على الرشاقة، وهي من صفات الحصان العربي:
لو أن حدساً
ضامر الإيقاع، يخترق الخرافة[6]

---

(1) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٢٢
(2) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٦٣
(3) المرجع السابق ،ص ١٧٦
(4) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ، ١٦١
(5) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ، ص٦٧
(6) المرجع السابق ،،ص ٩١

د - الزواحف السامة :

استخدم الأفاعي للدلالة على الخداع:

لمحت الأفاعي ، وما كنت من قبل مثل الأفاعي
ولكنني الآن صرت ..
وصارت حجار على جانبي ، وصار الظلام
يساوي مهاراتنا في الكلام
وهذا هو المجد ، يا من تريد ..[١]

د - حيوانات مفترسة :

ينفرد الذئب في مجال الحيوانات المفترسة التي استخدمها الشاعر وقد جاء دالاً على القوة والشراسة:

يمشي بعيدا ..
كالصخور الهابطات من الجبال
ويقول : إني قد رأيت الذئب يأكل نفسه[٢]

هذه هي المجالات التي تناولها الشاعر للحيوان، وقد تعود قلة الصور في هذا المجال إلى الحياة المدنية التي تبتعد بالشاعر عن الاحتكاك بالحيوانات .

وبالحيوان نختتم هذا الجانب الأول للواقع وهو (الواقع الحسي) ، وسيعرض المبحث القادم الجانب الآخر وهو (الواقع الذهني).

(١) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق،ص ٦٤
(٢) أكرم ، فيصل ، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، مرجع سابق، ص٦٨

المبحث الثاني : الواقع الذهني :

يشمل الواقع الذهني المؤثرات الفكرية التي"بدا أثرها في صور الشاعر على نحو مباشر أو غير مباشر، وتباينت هذه المؤثرات نوعاً وعمقاً عند الشعراء باختلاف ثقافاتهم وتكوينهم العقلي والفكري "[١].

ولم يعتمد (فيصل أكرم) كثيراً على هذا الجانب من الواقع – مقارنة بالجانب الحسي – ولكن من الملاحظ أنه حين يعمد إليه يكون في مستوى القصائد أكثر منه في مستوى الصورة المفردة .

والجدول التالي يبيّن مجالات هذه المؤثرات ونسبة ترددها :

(٧)مجالات الواقع الذهني ونسب حضورها:

المجال	عدد الصور	النسبة
التفكير والبحث عن المعرفة	١٢٤	٣٤,٨٣
الأدب	٩٨	٢٧,٥٢
الدين	٥٨	١٦,٢٩
شعبيات	٥٠	١٤,٠٤
ثقافة عامة	٢٢	٦,١٧
علوم اللغة	١٧	٤,٧٧
المجموع	٣٥٦	

ويظهر من خلال الجدول أن النسبة الأكبر كانت لمجال المعرفة والتفكير حيث أكثر (فيصل أكرم) من استخدام مصطلحات تتعلق بذلك مثل السؤال والجواب والتخمين والحدس والتفكير والخبرة والتجربة والاستقراء والبحث ... ، وأيضاً استخدم الأدب شعره ونثره وشخصياته لرفد مصادر الصورة عنده ، ويظهر كذلك التقارب بين نسبة الدين والشعبيات وهي ما يتصل بالأمثال والأساليب والمفاهيم والأغاني الشعبية .

وفيما يلي عرض لبعض هذه المجالات :

أ - البحث عن المعرفة وطرق الحصول عليها :

يستخدم الشاعر العديد من المصطلحات المتعلقة بالتفكير ومستوياته ومحاولة الوصول إلى النتائج والحلول، من ذلك :

استخدامه لـ (الأسئلة والأجوبة) ، وقد تعددت طرق الشاعر في استخدامها فقد يربط الأسئلة بالأجوبة ، وقد يذكر أحدهما ، وقد تأتي جمعاً وقد تأتي مفردة ، أو على هيئة فعل ، وترتبط الأسئلة والأجوبة بالمعرفة، مثل قوله :

يا كل معرفتي، سألت.. لم أجد
غير انحناءات تعف.. وتقتدي[٢]

أو قوله :

تعب الجواب ، وليس يعرفنا الذي
قد جاءنا –بالأمس- يختبر[٣]

وإذا كانت هناك أسئلة لا أجوبه لها كقوله :

---

(١) صالح، بشرى موسى،الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص٦٦
(٢) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ، ص٢٣
(٣) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ، ص١٦٤

ستقفُ معاً ..
عند حدودٍ تعرفنا ، لنخلّف أسئلةً تبقى
وستبقى ،
وستبقى القسماتُ لثاماً ..[1]

فإنَّ هناك إجابات تبحث عن أسئلة إذ يقول :
وجدوك كل إجابة خرجت لتبحث عن سؤال .[2]

وقد توصل الأسئلة إلى الغايات في قوله:
(مصافحة الختام:
بوسع الأسئلة أن تفتح الأبواب،
فمتى تكون الإجابات أسرع من الغضب..؟)[3]

كما يحذِّر من التفكير في الإجابات:
فليس لك
إلا السؤال، دع الإجابة للفلك
واقرأ سؤالك مرة أخرى
وحاذر أن تفكر في إجابات له
ما زلت تجهل ما عليك، وما له[4]

ومن المصطلحات أيضاً (التجربة والاختبار والاختيار):
فاكسر ضلوعكَ في ضلوعي ، أيها المُجتثُّ منّي واحتملْ
من فوق طاقتك التي .. كم ذا تجاوزنا بها كلَّ احتمالٍ ،
واحتفلْ
هو ذا اختيارُكَ ، واختبارُكَ ، فافتعل ما شئتَ
من أجل انكسارٍ أعظمٍ قد يستحقُّ الكبرياءْ
أو يستحقُّ بأنْ نجرّبه معاً ،
حتى نحضّ على البقاءِ ، ولا نفرّط في البكاءْ ![5]

وكذلك (الاحتمال والحدس) :

ليتني لم أزل ..
خارج الحدس والاحتمال؟[6]

ومصطلح (البحث) في قوله:

الضوء يترك أبعد الطرقات ، فينا
ثم يبحث في الكتاب عن الجواب ..[7]

كما يذكر مصطلح (الدليل):
هذا الحصى أيضا ثقيلُ
من كل قلبٍ في حصاةٍ سوف يتضح الدليلُ
هذا الصدى أيضا يقولُ

---

(1) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ٧٢
(2) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٢١
(3) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٠٤
(4) المرجع السابق ،ص ٦٣
(5) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٥٣
(6) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٠٤
(7) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ١٢٢

في كل ليلٍ ، إن مضى ، فالصبح حنجرةٌ تطولُ
هذا الدليلُ إذاً يقولُ..
هذا الدليلُ إذاً ثقيلُ .. [1]

وكذلك مصطلح (الخبرة) إذ يقول :
هدني البعد عن خبرتي بالمكان ، فهذا أوانك هذا الأوان [2]

وأيضاً في قوله :

ففي أي ذاكرة
نستحق البقاء ..؟
وفي أي قلب ،
له خبرة حرة بالهواء
يليق بنا
أن نعود بأهوائنا للوراء
كي نعيد إلى الريح أرواحنا
ثم نفعل من بعدها ما نشاء ؟[3]

وكذلك يستخدم الشاعر مصطلحات تحتاج تفسيراً وحلولاً ، (فالطلسم والرموز واللغز) أمور تحتاج إلى تفسير للوصول لمدلولاتها ، يقول :
وسيرجعون إليك ، حين تكون في كلِ الأماكن طلسماً
فكّتْ رموزَ العائدين إليه رائحةُ الخريفْ
فلمن تكونْ ؟
وبمن سيمتّد الجنونُ، إلى نهايات الجنونِ، إلى الجنونِ..
لمن سيمتدُّ الجنونْ ؟[4]

وكذلك في قوله :
فيك انتبهنا إلى الحل واللغز [5]

كما يذكر (التخمين والاستقراء) كوسيلتين للمعرفة في قوله يقول :
ها نحن في منأى عن التخمين، لم نتعلم
استقراء ما فوق الجبين.. فكيف لك
أن تمنع المرآة عن ضوء الحلك؟
سيظل للمرآة حق في مصافحة الشموس، [6]

ب- الأدب :

استخدم الشاعر مصطلحات أدبية وشعرية ونثرية ومن الأدب والبلاغة والنقد، فقد استخدم الرثاء والمراثي للدلالة على التخليد والذكرى، وكذلك استخدم البلاغة للدلالة على الوضوح والبيان، فيقول:

ومضتْ على أيامنا الأيامُ ، مقلعةً

([1]) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ٨٦
([2]) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ١٦
([3]) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٢٣
([4]) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق،ص ٦٩
([5]) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٨٩
([6]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٦٣

مضتْ على كلماتنا الكلماتُ : لم يُنسَ الغضبْ
ثم ، لن يُنسى كلامٌ سوف يُذكرُ ،
كالقصائد في الرثاء ، وكالبلاغةِ في الأدبْ.[1]

وكذلك في قوله :

أنت لا شك فيك
ولكنك المستحي ، تقول المراثي
وتضرب بالصفح عما يليق بموت أبيك[2]

كما يستخدم الشعر والشاعر للتعبير عن التجربة الشعرية ومعاناتها:
هل للقصيدة شاعر من غيرنا ؟[3]

ويقول أيضاً:

مأساة هذا الشعر
أن خيالنا..سيخونه؛[4]

ويقول في وصف معاناة الشعراء:

والخناجر لم تزل في ذمّة الشعراءْ
شعراؤنا .. ضعفاؤنا
تأتي بهم كلماتهم ، في غيّها يتكلّمون ، وينعسون،
ويسلمون الروح درباً للتناسي
بين ذاكرتين ..[5]

كما أنه يصور العجز عن الافصاح والبوح فيقول :
هو ذا أنا : قد خاب في لغتي الخطابُ
فما نطقتُ وما نطقْ [6]

ويجعل من النظم هلاكاً للذات في قوله:

يا صاحبي ..
لا تكتب الكلماتِ ، تنظِمُها وتظلِمُها
لتقتلَني على المرآةِ [7]

ويستخدم كذلك مصطلحات نثرية كالنثر والحكاية والقصة والنوادر والأمثال ، من ذلك قوله:
من أهدى الشاعر إلى فسحة من النثر
كي يركض للخلف ويسقط إلى الأمام ؟[8]

ويجانس بين الأمثال والتماثيل في قوله:

ليقال في الأمثال : تعجبنا التماثيل[9]

ويستخدم كذلك مصطلحات نقدية وبلاغية كالتورية والرمز والنص، فيقول :

---

(1) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ٧٤
(2) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ٩٦
(3) أكرم ، فيصل ، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، مرجع سابق،ص ٧٠
(4) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٩١
(5) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ٤٢
(6) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٣٨
(7) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ١٩
(8) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ، ص ١٥٤
(9) أكرم ، فيصل ،كبار، مرجع سابق،ص ١١٤

قال المغني مرة ، من دون تورية العبارة
ثم عاد إلى المغارة ..
ثم عاد إلى الكفن ..[1]

ويستخدم الرمز للدلالة على البوح المبهم الغامض في قوله:
يا أيها البوح المرمز : قد تعبنا
ثم أتعبنا اللغات ، من التفكك [2]

ويتناص الشاعر مع عدد من الشعراء ويقتبس من أعمالهم، ويعد التناص مع الأدباء والإشارة إلى بعض نصوصهم رافداً قوياً لرؤية الشاعر في عمله ، "فالشاعر عندما يستخدمها يريد أن يحضر إلى الأذهان مضمون عمل سابق أو روحه أو موقفه ، ويريد في الوقت نفسه أن يقيم بينه وبين صاحب النص –الشاعر القديم – حديثاً متبادلاً أو حواراً"[3]، كما أنه يكثف التجربة من خلال اسقاط عدة نصوص وتجارب في نص واحد .

وقد تناص الشاعر مع بعض الصور التي وردت في الأدب القديم، ويقدمها حسب ما تمليه عليه تجربته وخياله، فمثلاً ، قدم الأدب العربي القديم العديد من الصور المتحسرة على سواد الشعر، والمتألمة لمظهر الشيب، فيقدم الشاعر هنا صورة تحمل رغبة ملحة في ابيضاض شعره، كي يشعر من حوله بأنه لم يعد طفلاً صغيراً ، يقول :

يا سواد الشعر في رأسي:
تبيض كي يرى أهلي بأني صرت أكبرهم[4]

ويتناص في قوله:
صحن وجه الأم عند ابن كلثوم[5]

مع قول ابن كلثوم في معلقته :
ألا هبي بصحنك فاصبحينا   ولا تبقي خمور الأندرينا[6]

ويتناص أيضاً مع النثر القديم حيث يشير إلى نص من (ألف ليلة وليلة) " أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح "[7]، وذلك في قوله:

صاح الفتى، ذات ليل، صيحة أخرى
فقالت له الدنيا : زدني..
فزادها ، حتى صار سيد الصياح
وسيد القول المحرم والمباح[8]

كما استخدم الشاعر بعض الأساليب التي درجت لدى القدماء مثل الثنائيات، كقوله :
سميراك : جرحك والشباب
سفيراك : حبرك والكتاب [9]

وأيضاً قود الناقة أو الراحلة فيقول :
آتٍ من الوادي ، أقود قصيدتي ، وبها أقولُ

([1]) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ١٢٤
([2]) المرجع السابق ،ص ١١٤
([3]) المرجع السابق ، ص ٢٨٩
([4]) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٨٨
([5]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٠١
([6]) التبريزي ، أبو زكريا يحيى بن علي ، شرح المعلقات العشر المذهبات، تحقيق: عمر فاروق الطباع، د.ط، (لبنان : دار الأرقم بن أبي الأرقم ، د.ت)، ص ٢٣٧
([7]) ألف ليلة وليلة ، ترجمة أميرة علي عبد الصادق، ط١(القاهرة: كلمات عربية للترجمة والنشر، ٢٠١٢)، ص١٢
([8]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٧٦
([9]) أكرم ، فيصل ، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها ، مرجع سابق،ص ٥٣

ولن أقولَ لقائدٍ مثلي : إلى ...[1]

ومن التناص مع الأدب الحديث التناص مع قصيدة (المواكب) لـ(جبران خليل جبران) ، حيث قدم محاكاة لها في قصيدته (محاكاة المواكب)، والمقاطع التي وظفها من قصيدة المواكب هي :

"...
هل تخذت الغاب مثلي .... منزلا دون القصور
...
هل جلست العصر مثلي .... بين جفنات العنب
...
هل فرشت العشب ليلا .... وتلحفت الفضا
... "[2]

وقد بدأ الشاعر في قصيدته (محاكاة المواكب) وكأنه محاوراً لـ(جبران) وعارضاً أفكاره التي تحمل طموحاته وآلامه وشيئاً من تجربته الشعرية ، ومن مقاطع القصيدة قوله :

(هل فرشت العشب ليلاً
وتلحفت الفضا؟)
بل فرشت الجمر ظهراً
وتلحفت الحديد
وكتبت الشعر.. وحدي
فوق أرضك.. والبعيد..
لم يزدني البعد إلا..كنت
في الأولى أزيد..![3]

ويلاحظ في هذه الصورة التضاد والتناقض بين حال جبران وحال الشاعر الذي يجعل من المعاناة والوحدة والغربة سبباً في تجربته الشاعرية بالإضافة إلى الإيحاء المكثف بالحرارة والاحتراق من خلال اجتماع الجمر في وقت الظهر مع الحديد والذي يُوصل إلى سوداوية حياة الشاعر ونظرته للحياة.

ويتناص الشاعر مع ذاته فيضمن بعض قصائده مقاطع من قصائد أخرى له أيضاً ،من ذلك قوله :

فأنا الوحيدُ
(هي الحياةُ الآنَ أمي ، والزمانُ أبي)
صرختُ :
فكنتُ كابن الموت ، وحدي ..
(لستُ ممن لا يجيدون الحياةَ بلا حياةٍ)
كنتُ وحدي ..
(كان لي رقمٌ ، ولي صوتٌ ودمٌ)
وهماً سعيتُ إلى الألمْ
حتماً سيطلبني الندمْ
حُلماً رأيتُ خسارتي ، فعشقتها
أنا عاشقُ الخسران في كلّ امتحانٍ
كي أجدِّدَ بالرهان قناعتي
وبراعتي[4]

---

(1) أكرم ، فيصل ،آت من الوادي، مرجع سابق ،ص ١٠٨
(2) منتديات دواوين الثقافية والأدبية، http://www.da-wawin.com/t2636-topic
(3) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١١١
(4) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٢٠

وقد ضمن هذا المقطع مقاطع من ثلاث قصائد وهي :

هي الحياة الآن أمك والزمان أبوك فاصرخ قل وجدت الآن أهلي[١]

وقوله :

هكذا الموت الذي ترمي إليه
يرمي إلى كل الذين عرفتهم
لتفر وحدك من يديه ..
ولست ممن لا يجيدون الحياة بلا حياة[٢]

وقوله :

أنا لم أكن كالعابرين الآخرين
أنا كنت في وقت أخير كان لي رقم ، ولي صوت ودم
لكن معركة هناك خسرت فيها كل رقم جاء بي وخسرت صوتي والقدم .[٣]

وهذا الاقتباس أحدث ما يشبه الانغلاق لدائرة التجربة لدى الشاعر خاصة أن قصيدة (مقطع من لعبة الأسباب) هي إحدى قصائد ديوانه الأخير .

ويورد أيضاً ذكراً لأعماله الشعرية (الخروج من المرآة – التداخلات – آت من الوادي)، يقول :

كلُّ تجربتي خروجٌ .. كنتُ مكفولاً به
وتركته متداخلا
آت من الوادي أنا ، وأنا المهاجرُ من مكانٍ
قد رخصتُ على مقابره التي أحتاجها [٤]

جـ - الدين :

يتناص الشاعر مع بعض الآيات كقوله تعالى : ﴿ وَٱجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا ﴿٦﴾ ﴾[٥] فيقول :

كما يعود الطفلُ تدعو :
(ياربّ اجعلْني رضيّا) [٦]

وقد تعددت المصطلحات الدينية في شعره مثل الخطيئة :

حتى إذا انسحبت عليه خطيئةٌ
ما خطّها قلمٌ لهُ
مرّتْ به الأمطارُ ، تأخذه إليها
في حساباتٍ مع الذنب الذي
ما اعتاد أن يُغفرْ ..[٧]

([١]) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق،ص ٣٦
([٢]) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق،ص ٥
([٣]) المرجع السابق،ص ١٠٦
([٤]) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ١٠٧
([٥]) سورة مريم ، ٦
([٦]) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٣٧
([٧]) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق،ص ٩٣

والصلاة كلفظ مباشر في قوله:

كأنّ الأفاعي تجيد الصلاةْ ..[1]

أو من خلال وصفها إذ يقول :

ونازل للماء وجه يغسل الأحزان يوما بعد يوم
لا يكف عن الركوع ، عن السجود
هي الفرادة في إرادته تفانت في انتزاع الساعدين من القيود [2]

وكذلك استخدم الأحكام الشرعية:

ذا نصيبي من فواكه شجرة
ما كنت إلا ورقة فيها ..ومنها
ابتدأت كما يجب
وقد انتهيت.. كما يجوز لمغترب[3]

وكذلك في قوله :

ليلٌ تسرّبه الشموسُ لعابرٍ
فُرضتْ عليه ثيابهُ ..[4]

ويستخدم القيامة للدلالة على الهلاك:

ستكون أنت، كما نريدك
إنما.. ماذا تريد؟
أتريد ظلاً، تنحني القامات عند قيامه
وتقوم فيه قيامتك؟
فإذن.. ستولد من جديد [5]

كما يستخدم الهدى والضلال للدلالة على القبول والصد :

فقل لي بربك : ماذا جنيت ..؟
وكيف ، وبعد افتراق الخطى
إلى كل من ضل عنك اهتديت ..؟[6]

د - الشعبيات :

يتأثر الشاعر بالشعبيات والعادات الاجتماعية، فيظهر ذلك في عدة صور ، مثل الأساطير والخرافات والقوى الروحية ، وقد استخدم الشاعر بعضها كـ(العنقاء) في قوله :

والرقصة الآن عنقاء تحت الرماد
فأين الدفوف ؟
وكل له حصة في الوقوف ..[7]

ويجمع عنصرين كـ(المس والمارد) في قوله :

---

(١)أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق،ص ٦٥
(٢) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ١٦٠
(٣) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٨٨
(٤) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٥١
(٥) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٠١
(٦) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ٩٧
(٧) أكرم ، فيصل ، الصوت .... الشارع ، مرجع سابق ،ص ٦٩

مسٌّ يتمشّى في المكسور
يقوم على عتباتٍ تصعد بالأعضاء إلى الأعضاء
ويهبط كالمارد، يجتاب الريحَ ويحني قاماتٍ تتجاوز
في طلعتها كل جسورْ..[1]

كما تتعدد صور الشاعر المتعلقة بمعرفة الغيب كقراءة الكف الجبين والرمل ، ففي قراءة الجبين والرمل يقول:

أقسم أنني لم أضرب الرمل البريء
ولم أفتش في الدفاتر،فاصبروا..
لا تقرأوا جبهاتكم
إن الخريف الآن آت
سوف يعجبكم سخاء غباره
ولسوف يصطلح المساء مع النهار
يشكلان غمامة مفتوحة القسمات
تشبهنا .. احتمالاً[2]

ويظهر جاهلاً بقراءة الجبين في قوله:

ها نحن في منأى عن التخمين، لم نتعلم
استقراء ما فوق الجبين.. فكيف لك
أن تمنع المرآة عن ضوء الحلك؟
سيظل للمرآة حق في مصافحة الشموس،[3]

ويقول في قراءة الكف مصوراً مستقبلاً حزيناً بائساً محبطاً .:

*(الحُزن):
كلُّ خطوط يديكَ الآنْ
تقولُ :خسرتَ الحربَ
فكيف ستسلكُ درباً آخرَ
يأخذُ منكَ رعاشَ الجفنِ
ويملأ قلبكَ بالإيمانْ..؟
كلُّ خطوط يديكَ الآنْ
تقولُ: فقدْتَ الدربَ
فكيف ستكسبُ حرباً آخرى
تنزعُ عن كتفيكَ الرّدمَ
وتمنح وجهكَ للأوطانْ..؟
كلُّ خطوط يديك الآنْ
تقولُ الآنْ
تقولُ:ستحلمُ وحدكَ أن الماء سيحزنُ بعدكَ
ثم ستلعنُ حلمكَ وحدكَ
ثم ستغرقُ في الأحزانْ..[4]

كما يستخدم الشاعر المواويل والأغاني شعبية ، فقد استخدم كلمة موال ومواويل والتي تدل على الحزن والهم والسهر ، إذ يقول :

مواويلُ مغتربين تُطلقها شفاهٌ في خلاءٍ

([1]) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ٨٥
([2]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٥٨
([3]) المرجع السابق ،ص ٦٣
([4]) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق،ص ٥

ثم تطمرها الرمالْ [1]

ويستعين الشاعر ببعض أبيات من أغاني شعبية مثل (الأماكن)[2] والتي ضمن بعض مقاطعها في قصيدته (كنت أظن وكنت أظن وخاب ظني)[3]، ويبدأ التوظيف من عنوان القصيدة والذي هو أحد أبيات قصيدة الأماكن، وهذه هي المقاطع التي وظفها الشاعر في نصه :

(وصرت خايف [كذا] لا تجيني
...
آه لو تدري حبيبي
....
كنت أظن الريح جابت عطرك يسلم علي
كنت وكنت أظن وخاب ظني
......)[4]

ويقول في أحد مقاطع قصيدته :

يا .. كنتُ أذكرها مع المطر الكريم ،
مع الصباح ،
مع العصافير المهاجرة الشقيّةِ
من ظلالٍ للظلالِ ....
مع الشجرْ ..
ومع النوافير التي ما كنتُ أفهمها وحيداً
ربما ..

" وآه لو تدري حبيبي "٥

ويبدو هنا ملازمة الذكرى للشاعر وتحسره على عدم معرفة حبيبته بانشغال فكره بها ومدى معاناته بالبعد، وقد جعل مقطع النص المقتبس على الطرف الأيسر تمييزاً له، وكأنه يختم به المقطع .

هـ - الثقافة العامة :

استخدم الشاعر عدداً من المصطلحات التي تتصل بالثقافة العامة كالمصطلحات الهندسية، فيجعل للضياع ارتفاعاً في قوله :

حتى الضياع له ارتفاعٌ ،
هل ستنهارُ اشتياقاً لو سُئلت عن الذين خسرتهم ؟[6]

ويستخدم التوازي لوصف شكل الغيوم قائلاً :

لغيوم سبتمبرْ
شكلٌ يوازي الظلّ في طلعاتهِ
نحو البياض ،
إذا تهيّأ لارتعاش القلب والمظهرْ[7]

---

(1) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٩١
(2) الأماكن هي أغنية عربية باللهجة السعودية من كلمات الشاعر منصور الشادي أنتجت عام ٢٠٠٧ . الموسوعة الحرة الأماكن_(أغنية) /http://ar.wikipedia.org/wiki
(3) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ، ص٣٦
(4) الموسوعة الحرة الأماكن_(أغنية) /http://ar.wikipedia.org/wiki
(5) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق ،ص ٣٦
(6) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ١١٨
(7) المرجع سابق ،ص ٢٦

وكذلك يصف الهواء بالمستدير :

كان الهواءُ المستديرُ دليلَنا للمبخرةْ [١]

ويقول في استخدامه للدائرة :

ألفُ دائرةٍ تحطُّ على العبارة والصدى ..[٢]

كما يستخدم الشاعر بعض العادات والأعراف الأجنبية التي تحمل دلالات لمناسبات أو مواقف محددة مثل كعكة عيد الميلاد والتي استخدمها للدلالة على العمر:

سوف أصنع فرحة أخرى
بكعكة عيدي المسروق مني [٣]

وأيضاً رفع القبعة والتي تدل على التقدير والاحترام:

وكل زوار الحدائق يرفعون القبعات
للونك الفضي،نكهة زعتر الإفطار[٤]

وكذلك رفع الكفين للاستسلام والاعتراف:

هو ذا هناكَ
سيرفعُ الكفين معترفاً
بأنّ الجراحَ ينزفُ [٥]

كما يستخدم مصطلحات تتعلق بالإعلام كقوله :

حين كنت أنام في ورق الجرائد
ثم أصحو .. والمرايا ليس فيها
وجه أمي أو أبي..[٦]

وكذلك في قوله :

هذا زمان الحبر في الشفتين،
والشاشات..[٧]

وكذلك مصطلحات الاتصال، فقد حولت كلمة (التردد) دلالة كلمة (جوال تكساس) من مسلسل[٨] يقصد به التجول إلى (الجوال) المستخدم في الاتصال وذلك في قوله:

كنت أحسب أنني "جوال تكساس"
بين كل الصارخين من المواجع
والتردد ليس لي ..[١]

([١]) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ١٤
([٢]) أكرم ، فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم ، مرجع سابق،ص ٧٠
([٣]) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٨٨
([٤]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١٠٤
([٥]) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ، ص٦٩
([٦]) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٥٦
([٧]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١١٩
([٨]) جوال تكساس ووكر) بالإنجليزية (SleepWalker, Texas Ranger: مسلسل تلفزيوني أمريكي درامي عرض على هيئة الإذاعة الكولومبية من 21 أبريل 1991 إلى 25 أغسطس 2001 حيث تم تصوير ٩ أجزاء بواقع ١٩٦ حلقة.

تدور أحداث المسلسل حول الجوال كورديل ووكر الذي يحارب الجريمة في ولاية تكساس برفقة مساعده جيمس تريفيت ومساعدة المدعي العام أليكس كاهيل.
http://ar.wikipedia.org/wiki/جوال_تكساس_ووكر الموسوعة الحرة

وكذلك استخدم مصطلحات فيزيائية:

مللنا التبخر قبل الهطول[2]

ومصطلحات نفسية كـ(الأنا) في قوله:

سطر على المرآة ما شاءت "أناك"
كبصمة أولى..[3]

فـ (أنا) مصطلح نفساني يعني (الأنا كما وصفها فرويد هي شخصية المرء في أكثر حالاتها اعتدالاً بين الهو والأنا العليا، حيث تقبل بعض التصرفات من هذا وذاك، وتربطها بقيم المجتمع وقواعده، حيث من الممكن للأنا ان تقوم باشباع بعض الغرائز التي تطلبها الهو ولكن في صورة متحضرة يتقبلها المجتمع ولا ترفضها الأنا العليا)[4].

وكذلك السادية في قوله :

أجراس ، أيتها الأضواء
وصوتك سادي الأحزان[5]

فـ (السادي) أيضاً مصطلح نفساني مأخوذ من السادية وهي (اضطراب نفسي يتجسّد في التلذّذ بِ إيقاع الألم على الطرف الآخر. أيّ التلذّذ بالتعذيب عامةً)[6].

كما استخدم مصطلحات طبية كـ (الضماد) :

وكانت المرآة مبهمة، فكنت وضوحها
حتى إذا جرحت ، قطفتَ لروحها الأضماد
من روح إليك نزوحها[7]

و(فصيلة الدم) في قوله :

إني كبعض فصيلة لدم
لا لون له..[8]

وكذلك استخدم مصطلحات جغرافية كدوران الأرض:

قد كنتُ عرفتُ بأنّ الأرضَ تدور [9]

وخطوط الطول ودوائر العرض في قوله :

والأرض مثل الكف:
خط مائل .. ودوائر ..[10]

وذكر أيضاً بعض الشخصيات التاريخية إذ يقول:

مجدٌ لسبتمبرْ
مجدٌ لكلّ سحابةٍ ، ما ضمّها كسرى
ولا اعتُصرتْ لدى قيصرْ[11]

([1]) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٨٨
([2]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ١١٤
([3]) المرجع السابق، ص ٦٣
([4]) أنا_(علم_نفس)/http://ar.wikipedia.org/wiki الموسوعة الحرة
([5]) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ١٢٩
([6]) المازوخية_و_السادية/http://ar.wikipedia.org/wiki الموسوعة الحرة
([7]) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق ،ص ٦٣
([8]) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٥٦
([9]) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ١٠١
([10]) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ٢٤٣
([11]) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق،ص ٢٩

و - علوم اللغة :

استخدم بعض المصطلحات المتعلقة بعلم النحو والصرف واللغة، فيستخدم الابتداء للإشارة إلى أنه نكرة مجهول، فالنكرة لا تصلح للإبتداء إلا في حالات، فيقول :

- ماذا تقول في الذين ..
- لا تبدأ بهم ، إذا كنت ستنتهي بي
- هل مثلك يصلح للابتداء ؟
- اسمع إذاً : [1]

كما يستخدم التشكيل للدلالة على الوضوح والإفهام، وأيضاً الفعل والسكون للدلالة على العمل وعدمه:

هي ذي العيونُ
تفسّر الكلمات بالتشكيل
وبين فعل القول، والقول المفعل
بالسكون..
توزعتْ فينا الشظايا
وانفجارك لم يصل..[2]

يستخدم كذلك ضمير الغائب للدلالة على الماضي والآخرين:

الآن تحبّ الناس جميعاً
والآن الناسُ هناك ..
أيّامك ، أنت ، هناك ..
وضمير الغائب يحضر فيك
فهل يؤذيك ؟[3]

ويستخدم علامات الترقيم كالنقطة والفاصلة والأقواس :

تحتاج فاصلةً هنا ،
وهناك فاصلةً ستنتظر احتياجك[4]

وفي قوله :

مسٌّ يتأتّى في تقدير الغربة ، حين تكون على آتين
من الأقواس المقفلة العذراء
إلى أقواسٍ مالت وتملّت من تعبٍ وشكوكٍ وعظاتْ .[5]

كما يستخدم الحروف سواء أكانت مفردة :

حتى سقوط الهمزة الصمّاءِ ساكنةً ،
ففاجأنا الهوى – (بل كان صائدنا معاً)..! [6]

أم الحروف عامة كقوله:

الصورة مكتوب فيها
بحروف ساكنة ..كالهمس:[7]

---

(1) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ١٤
(2) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة - التداخلات ، مرجع سابق،ص ٩١
(3) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ،ص ٣٥
(4) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ،ص ١١٧
(5) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق ،ص ٨٤
(6) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ،ص ٢٢
(7) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ،ص ١٣١

وبعد هذا العرض لمصادر الصورة في شعر (فيصل أكرم) ، يتضح مدى التنوع فيها على مستوى الواقع الحسي والواقع الذهني ، وعلى مستوى المجالات تحت كل قسم ، وقد قدم الواقع بقسميه من خلال رؤيته وتجربته ، ومع تعدد هذه العناصر إلا أن علاقاتها ببعضها ليست منفصلة كما جاءت في هذا الفصل؛ فهذه التقسيمات إنما هي من أجل الدراسة ، فقد جاءت الصور متداخلة في مجالاتها ومتصلة في علاقاتها ببعضها حد الانصهار، وهذه العلاقات هي ما تعطيها رؤية جديدة بل قد تكون فريدة ، والشاعر يعقد هذه الصلات بين العناصر المتعددة والمختلفة المصادر من خلال تراكيبه اللغوية ، والتي تخضع لانزياحات متعددة على المستوى الدلالي والمستوى الإسنادي ، وذلك من خلال العديد من وسائل التشكيل التي يستعين بها في رسم الصورة بأنماطها الثلاثة ، المفردة والجزئية والكلية . وهذا ما سيكون موضوع الفصل التالي .

الفصل الثاني

أنماط الصورة ووسائل تشكيلها

المبحث الأول : الصورة المفردة (البسيطة)

أولاً :تبادل المدركات
ثانياً : الكناية
ثالثاً : التشبيه
رابعاً : الوصف المباشر
خامساً: التضاد أو (جمع المتناقضات)
سادساً: الاستعارة من مجال إدراكي واحد

المبحث الثاني : الصورة الجزئية (المركبة)

أولاً : تكامل الصور المفردة
ثانياً: تراكم الصور المفردة
ثالثاً: المعادل الموضوعي
رابعاً : المفارقة

المبحث الثالث : الصورة الكلية

أولاً : البناء الدرامي
ثانياً: بناء المقاطع
ثالثاً: البناء اللولبي
رابعاً : البناء الدائري

المبحث الأول :

الصورة المفردة (البسيطة)

على الرغم من وصف الصورة بالمفردة أو البسيطة إلا أن هذا الوصف لا يعني أنها سطحية لا تكتسب عمقها إلا من خلال الترابط مع باقي الصور ، فالصورة المفردة هي عبارة عن طرفين بلغ التداخل بينهما حد الاندماج التام الذي يصعب معه تمييز الحدود بينهما ، - خاصة في الشعر الحديث والمعاصر – وهذا التداخل أو الاندماج له أدواته ووسائله التي يستعين بها الشاعر، ودراستها تبين مدى براعة الشاعر وتمكنه من هذه الأدوات ومدى استفادته من امكانياتها في نقل تجربته .

وتزداد الصورة المفردة تعقيداً من خلال ارتباطها بالصور المفردة الأخرى مكونة بذلك التجربة الكاملة للنص وهذا ما يجعل من الخطأ التعامل مع الصورة المفردة بشكل مستقل استقلالاً تاماً عن النص أو تجاهل موقعها في السياق خلال الدراسة، وما تفكيك ارتباطها في هذه الدراسة إلا رغبة في تسليط الضوء عليها بشكل يبرز قيمتها، ووسائل التشكيل التي قدمتها من تشبيه ووصف مباشر وتبادل مدركات وكناية وجمع متضادات وغيرها، "ولا يعني بناء الصورة بأحدى الوسائل السالفة الاقتصار على طريق واحد في بناء الصورة ، حيث يمكن أن يستغل الشاعر أكثر من أسلوب في تشكيل الصورة الواحدة "[1].

وقد قدم الشاعر (فيصل أكرم) صوره المفردة من خلال العديد من وسائل التشكيل، وكان لتبادل المدركات والكناية حضوراً واضحاً .

فقد تم تفكيك الصور المفردة، وتصنيفها بناءً على الآلية المستخدمة لتقديمها ، وحساب نسبة حضور الآلية إلى نسبة الصور عامة ، والجدول التالي يبين هذه الآليات والوسائل ومرات ترددها ونسبتها.

(٨) آليات تشكيل الصورة المفردة (البسيطة) ونسبة حضورها:

م	الآلية	عدد الصور	نسبتها
١	تبادل المدركات	١٤٥٨	%٤٠
٢	الكناية	١٣٠٥	%٣٦
٣	التشبيه	٤٢٢	%١٢
٤	الوصف المباشر	٢١٧	%٦
٥	التضاد	١٦٠	%٤
٦	الاستعارة من مجال إدراكي واحد	٩٩	%٣
المجمـــــــــــــوع		٣٦٦١	

ومن الجليّ أنّ تبادل المدركات قد تصدرت القائمة، في حين تَذَيَلَتْ القائمة آلية (الاستعارة من مجال إدراكي واحد)، والعلاقة بين هاتين الآليتين متضادة لذلك يمكن اعتبار هذا الترتيب في نسب الحضور هو ميل لآلية الأولى على حساب الآلية الثانية، وهذا يظهر ميل الشاعر إلى التلاعب في العلاقات بين طرفي الصورة وفي صفاتهما وخصائصهما مما يخلق الدهشة لدى المتلقي وتجاوز أفق الانتظار والتوقع لديه.

(١) أبو أصبع ، صالح خليل ،الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، مرجع سابق ، ص ٥٦

تأتي آلية (الكناية) في المرتبة الثانية ، وبنسبة مقاربة لآلية (تبادل المدركات) ، أي أنهما تحتلان أكثر من ٧٠% من عينة البحث ، والحضور القوي لهذه الآلية جعل أسلوب الشاعر يميل للسهل الممتنع ، وبث الألفة تجاه هذه الصور، فاكتفى الشاعر بالإيحاء وترك الفهم للمتلقي ، كما أنه يعبر عن ميل الشاعر للتلميح ، وكأنه يقع بين ثنائية الكبت والتصريح.

وتأتي آلية التشبيه كأعلى النسب المنخفضة مقارنة بالوصف المباشر والتضاد والاستعارة من مجال إدراكي واحد ، ويصنف التشبيه مع الوصف المباشر من الآليات الأقل إيحائية ، وهذا التصنيف غير دقيق ؛ فالحكم على درجة الإيحائية تخضع لمعطيات أخرى في سياق الصورة ليس آلية تشكيلها فقط.

وقلة حضور آلية (التضاد) ، يُبَيِّن ميل الشاعر للعلاقات المتداخلة بين طرفي الصورة ، فالتضاد وإن كان يجمع بين متضادات متناقضة فإن الحد الفاصل بينها يبدو واضحاً للمتلقي ، وتدني نسبة حضوره يضفي ضبابية على صور الشاعر .

وفيما يلي عرض لهذه الآليات ، وكيف قدم الشاعر (فيصل أكرم) صوره من خلالها:

أولاً: تبادل المدركات :

يأتي تبادل المدركات في مقدمة الوسائل التي شكل بها فيصل أكرم صوره، وهذه الوسيلة "تتم عبر تبادل صفات المدركات الحسية (المادية) والمدركات المعنوية، إذ يتم خلع الصفات الحسية على المعنويات ، وإضفاء الصفات المعنوية على المحسوسات ، وذلك باعتماد أساليب التجسيد والتشخيص والتجريد"[١] ، كما يمكن إضافة التراسل بين الحواس باعتباره جزءاً من تبادل المدركات، فكل تراسل حسي تبادل مدرك، وليس كل تبادل مدرك تراسل حسي .

وتتداخل هذ الأساليب في تشكيل الصورة المفردة، فلا يمكن الفصل مثلاً "بين التشخيص والتجسيد بمعنى أن تكون هنالك قصائد للتشخيص لا يشاركه فيها التجسيد ، بل إنهما كثيراً ما يتجاوران كوسيلتين فنيتين يلجأ إليهما الشعراء في بناء الصورة الاستعارية ، وتشكيلها تشكيلاً فنياً . أما نسبة وجودهما ، فإن التجربة الشعورية هي التي تتحكم فيها"[٢].

ويوضح الجدول التالي نسب حضور أساليب تبادل المدركات إلى نسبة حضور الآلية في شعر فيصل أكرم:

(٩) أساليب تبادل المدركات ونسب حضورها:

الآلية	عدد الصور	نسبتها
التشخيص	٨٣٢	%٥٧
التجسيد	٥٨٦	%٤٠
تراسل الحواس	٤٠	%٣
المجموع	١٤٥٨	

ويظهر من الجدول التقارب في النسب بين (التشخيص) و(التجسيد)، فتبين من ذلك الميل للتصوير الحسي لدى الشاعر مقارنة بالتجريد – الذي لم يرد كآلية للصورة المفردة- ، فالشاعر يحول الموجودات من حوله والمعنويات إلى أحياء ومواد جامدة محسوسة ، وفي ذلك دلالة على قوة حضورها وقوة تأثيرها على الشاعر.

(١) خوراني، يوسف، المرآة والنافذة دراسة في شعر سعدي يوسف، ط١، (بيروت: درا الفارابي، ٢٠٠٧)، ص ١٥٣
(٢) قاسم ، عدنان حسن ،التصوير الشعري ، مرجع سابق ص ١١٧

ويأتي (تراسل الحواس) بنسبة قليلة جداً ، فالشاعر لا يعمد كثيراً إلى إيقاع الحواس في فوضى تصويرية، أي أنه مقتصد في استخدام هذه الآلية ، وهذا الاقتصاد يعطي قيمة أكبر للصور التي قدمت بهذه الآلية فكثرة استخدامه قد توقع الشاعر في افتعال هذا التراسل وبالتالي تتأثر القيمة الفنية للصورة.

وفيما يلي عرض لهذه الأساليب ، وعرض الشواهد عليها مع التحليل:

أ - التشخيص :

يحتل التشخيص صدارة أساليب تبادل المدركات التي استخدمها فيصل أكرم وهذا يؤكد عمق التأثير والتأثر بين الشاعر وما حوله من عناصر مادية ومعنوية ، حيث يعرف التشخيص بأنه "إضفاء صفات الكائن الحي، وخاصة الصفات الإنسانية على مظاهر العالم الخارجي ، فيبث الحياة فيها ، ويجعلها تحس وتتألم كما يحس الإنسان ويتألم ، ويعود ذلك إلى قدرة الشاعر على التفاعل مع تلك المظاهر الخارجية ، من خلال رؤيته الفنية الخاصة "[١].

ومن الصور التي استخدم الشاعر فيها التشخيص ، قوله:

والحزن يدوس على العتبات
يهزهز أجساد الأجراس
يمد السُلَّم للشبّاك ، فنسمعهُ
ونلمحهُ ،
وننام على صفحات كتابْ [٢]

فالشاعر هنا يصور الحزن - وهو معنى مجرد - بشخص مزعج يحاول الاقتحام قصراً، إذا لم يُستقبل فهو يتسلل من الشباك إذا تعذر دخوله من الباب ، ويظهر تجاهل الشاعر له من خلال السماع مع عدم الاستجابة، وأيضاً كونه يلمحه فيتجاهله وينام على صفحات كتاب .

تشخيص الحزن هنا دل على سطوته وحضوره القوي والمؤثر، فالأفعال (يدوس) و(يهزهز) توحي بعنف قدومه ، وكذلك قوله (يمد السلم للشباك) يوحي بقدرته على الوصول حتى للأماكن المرتفعة فلا يمكن الهرب منه أو تجاهله ، وإن كان استعانته بأداة للوصول(السلم) قد يضعف من قدراته .

وحضور (نا) الفاعلين توحي بالمشاركة وكأنه هم عام ، أو محاولة من الشاعر للإحساس بالأمان، وعدم تفرد الحزن به.

ويعمد أيضاً إلى تشخيص المحسوسات الجامدة وبث الحياة فيها ، يقول:

لكنك لن تنجوا أبداً
مما تفعله بمثلك نارٌ
ركعتْ في حضرتها الأسوارْ [٣]

في هذه الأبيات وقع التشخيص على (النار) و (الأسوار) من خلال مشهد يحمل جدلية السيادة والعبودية ، وأيضاً في سقوط الأسوار راكعة دلالة على احتراقها من قواعدها، فبالتالي لا قدرة لها على المقاومة، وهذا يدل على أن هذه الأسوار ليست قوية بما فيه الكفاية كونها من مادة قابلة للاحتراق كالخشب مثلاً ، إضافة إلى أن الأسوار تدل على أن خلفها منطقة محمية وخضوعها للنار دلالة على ضعفها عن القيام بمهمتها وبالتالي وصول النار إلى تلك المناطق وإتلافها .

(١) قاسم ، عدنان حسن ،التصوير الشعري، مرجع سابق ، ص ١١٢
(٢) أكرم ، فيصل ، كبار ،مرجع سابق، ص ٧١
(٣) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق، ص ٩٩

هذه الأبيات تصور يأس الشاعر وعدم جدوى محاولاته للنجاة مما يعانيه فمصيره أمامها مصير هذه الأسوار أمام هذه النار ؛ الخضوع والإذعان، وتصيب منه أماكن طالما حاول أن ينأى بها عن الألم.

ب - التجسيد :

يأتي هذا الأسلوب في المرتبة الثانية لأساليب تبادل المدركات عند (فيصل أكرم) مما يدل على قوة إدراكه للمعاني المجردة حيث يُعرَّف التجسيد بأنه "إكساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة ، حيث تقدم الصورة الأفكار والخواطر والعواطف في صورة مجسدة محسوسة"[١] .

ومن الصور التي استخدم الشاعر فيها التجسيد، قوله:

فقم للتصالح، صافح دواخلك الحاضرات
لتسترجع الخارجات عليك
وزد هذه الأرض أرضاً، وبعداً
فما أنت فيها.. سوى بعض طين
تسامى ..
على جمرة من وراء الجبين...![٢]

فالشاعر هنا يقدم العقل المتمثل في الدماغ وهو من الخصائص الإنسانية بصورة جمرة وهي مادة جامدة، هذا التجسيد تناسب مع شعوره بالضعف تجاه تواجده في مكان وبين أناس تقدر الجسد أكثر من الفكر ، فهو يدعو نفسه للتصالح والرحيل عن هذه الأرض التي ترى الانسان بعض طين أي جسد ولا تقدر اتقاد فكره وتطلعاته .

ويقدم المجرد بخصائص الجامد ،كقوله:

ولكن، تغيرت الأرض
غيّر فينا الوقوف صفوفاً
ودار الزمان
يدور الزمان
يلف الزمانُ مكاناً .. بنا
وتصير الثواني رفوفاً
نرص عليها الأمانيَ ، والاعتذارْ
حقٌّ هو الآن .. مِلْكٌ لنا ٣

في هذه الأبيات يجعل الشاعر من الزمان المحرك الأساسي، فالزمان يستمر في الدوران من خلال الفعل الماضي والمضارع، وفي دوارنه يلف المكان؛ أي أن الشاعر يقف في حين كل شيء من حوله يدور، ولا يملك سوى التمني ، ويشبه الثواني بالرفوف ومن خلال هذه الصورة يقدم الشاعر الأماني وهي معنى مجرد بتحف أو كتب ترص على هذه الرفوف، وللدلالة على كثرة الأمنيات اختار الشاعر الثواني من بين وحدات الوقت، فالوقوف في مكان واحد مدعاة للتأمل والغرق في عالم الأمنيات، وتصوير الأماني هنا بالتحف يعطيها قيمة شكلية ، وفي حال تصويرها بالكتب يعطيها قيمة فكرية.

(١) قاسم ، عدنان حسن ،التصوير الشعري، مرجع سابق ، ص ١١٦
(٢) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة – التداخلات ،مرجع سابق، ص ١٢١
(٣) أكرم ، فيصل ، الصوت .. الشارع ، مرجع سابق، ص ٧٠

جـ - تراسل الحواس :

يمثل تراسل الحواس الأسلوب الأقل استخداماً في أساليب تبادل المدركات لدى (فيصل أكرم)، و"يعتمد بناء الصورة عن طريق تراسل الحواس على تبادل صفات الحواس حيث يتم خلع صفة حاسة على أخرى"[١]، "فتتداخل معطيات الحواس من بصر وسمع وطعم ورائحة وملمس لتنقل الانفعالات الداخلية والحقائق النفسية للشاعر بصورة موحية"[٢].

ويؤدي تداخل معطيات الحواس إلى خلق فوضى في العلاقات والارتباطات بين الأشياء مما يمنح الصورة مزيداً من الغموض والغرابة حيث "ينأى الشاعر فيها عن السياق المألوف للمفردة ، ذلك أنها لا تقوم على العلاقة التعادلية المنطقية بين الحاسة ومدركاتها ، وبين الدال ومجال مدلوليته ، وإنما تقوم على التداعي والانثيال التلقائي للإدراك الداخلي المنبثق من اللاوعي لتتحول الصورة إلى عالم من الإدراكات الحسية التي لم يألف المتلقي إدراكها الحسي بهذه الطريقة من قبل ... ومن هنا تكون الصورة التراسلية أقرب ما يكون إلى الصورة الغرائبية غير المألوفة في ذهن المتلقي وإدراكه... لاسيما وأن ذلك التراسل يسهم في إثارة أكثر من إحساس في وقت واحد. مما يدفع المتلقي إلى التفاعل معها وتسليط أضوائه الكاشفة عليها أكثر من مرة وبأكثر من تقنية قرائية نظراً لما تمتلكه من قدرات على التأثير والإمتاع ونظراً لغرابتها وانعدام مألوفيتها في ذهنه"[٣].

هذه الغرائبية في آلية التراسل قد تجعل الصورة تبدو مفتعلة إذا لم يحسن الشاعر استخدامها أو إذا أقحمها الشاعر في شعره إقحاماً فإن ذلك يضعف من قيمة الصورة والتجربة المعبرة عنها .

ويرى (اليافي) أن التفريق بين الاستخدام الفني والاستخدام المرضي –كما سماه- من الأمور السهلة، إذ يقول: "التفريق ... بين التجاوب المرضي والتجاوب الفني سهل للغاية ، فإذا كان الشاعر يستخدم صوره لذاتها، يفتعلها افتعالاً ويبرزها باستمرار حتى تبدو رقعاً في نسج عمله دون أن تساعد على نقل الأثر الفني ، حكمنا بأنها ظاهرة مرضية وعابثة لا قيمة لها على الإطلاق ،أما إذا كانت مصهورة في الكل العام لا تشد الانتباه إليها مباشرة ولذاتها ، وكانت تحمل كما تحمل باقي أنماط الصور المستخدمة (الثيمة) العمل ، وتعبر عنها ، وتقول فيها ، وتتكامل بها وبالموقف الشعوري الصادق قلنا عندئذ إنها صورة فنية لأنها صور وظيفية وصور رؤى"[٤].

هذه الغرائبية والتعقيد في العلاقة بين طرفي الصورة في تراسل الحواس توقع المتلقي في حيرة لفهم الصورة، خاصة إذا كان يبحث عن علاقة تشابه بين الطرفين كما في الرؤية القديمة للصورة، يوضح ذلك اليافي عند محاولته التقريب بين الرؤى البلاغية القديمة والرؤى النقدية الحديثة من خلال الجامع بين طرفي الصورة، فيقول: "إذا كان (الجامع في كل) أساس الأبنية الصورية التقليدية القائمة على المشابهة فإن "الجامع في النفس" هو أساس الصور المتجاوبة وأساس الاستعارات بين ضروب حواسها ، وهو أساس لا ينقل أو يستعير من من مجال حسي إلى آخر مثله لشبه بينهما ، وإنما ينقله من مجال شعوري حي إلى آخر لا يقل عنه في ذلك لاتفاق في الأثر الوجداني الذي يحدثه كلاهما ، وتؤكد اللغة من حيث كونها رموزاً مثل هذا الاتفاق حيث تستخدم لتثير في النفس أحاسيس خاصة ، وما دامت الأصوات والألوان والعطور تنبعث من مجالات وجدانية حية فإن نقل صفاتها باللغة الرامزة يساعد أي مساعدة على نقل الأثر النفسي المقصود"[٥] .

هكذا يمكن فهم الصورة التراسلية، وإدراك قيمتها الإيحائية، من خلال إدراك الأثر النفسي الذي يتركه طرفي الصورة في المتلقي.

(١) أبو أصبع ، صالح خليل ،الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، مرجع سابق ، ص ٥٦

(٢) خوراني ، سمير ، المرآة والنافذة دراسة في شعر سعدي يوسف ، مرجع سابق ، ص ١٦٥

(٣) الجهورية ، ٣محرم ١٤٣٢، ٩ سبتمبر٢٠١٠، العدد ١٤٩٩٥، تراسل الحواس في شعر أحمد ضيف الله العواضي، أحمد صالح الفراصي .

(٤) اليافي ، نعيم ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق ، ص ١٦١

(٥) المرجع السابق ، ص ١٦٢

ومن الصور التي جاءت بهذا الأسلوب في شعر فيصل أكرم، قوله:

ما رأيتكِ قبل هذا الصبح
إني لن أرى للصبح وجها بعد وجهك
فليكن في الحفلة الأولى: التظاهر
والمواراة البريئة ..
ولتكن بيني وبينك
هذه اللغة المضيئة: "أنتِ لي .. أنتَ لي"[1]

فالنطاق العام للأبيات هو نطاق مشرق بالصبح الذي رأى وجهها فيه ، لكن إشراق وجهها كان من القوة بحيث فقد الصبح الإشراق وارتبط لدى الشاعر بوجهها ، إن جو هذا الاشراق والإضاءة امتد على حواس الشاعر كلها، فبدا كل شيء مضيئاً حتى اللغة التي يتخاطبان بها هي لغة مضيئة مشرقة واضحة (أنتِ لي .. أنتَ لي) تعبير صريح عن التوحد والتملك .

لكن تبقى هذه أمنيةً أو حلماً لدى الشاعر وذلك من خلال لام الأمر في قوله (فليكن ... ولتكن) ، فهو يريد مصارحة واضحة بقدر إشراق وجهها الصبوح.

ويقول أيضاً:

فلنستعن باللون في أقوالنا
كي نستعيد سيادة الكلمات في نقل الصور
هي غاية بيضاء، فانتبهوا..
لا ترفعوا الإيقاع في وجه المطر
فالماء في دمنا، يهز الكف..لكن
هل يطاوعنا الوتر..؟[2]

يشير لفظ اللون هنا إلى دلالتين؛ فتلوُّن الأقوال بقدر ما يحمل من معنى جمالية نقل الصور ووضوحها وتجسدها ، إلا أنها تحمل دلالة تلون النوايا والنفاق والتدليس ، وقد نبه الشاعر لمقصده من خلال قوله (هي غاية بيضاء) وقد استخدم اللون أيضاً للدلالة على نقاء الغاية وشرفها.

ثانياً: الكناية :

تأتي الكناية ثاني الآليات التي استخدمها فيصل أكرم في بناء صوره، والكناية هي "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني ، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به ويجعله دليلاً عليه"[3] ، وقد يكون "التلازم بين المعنيين مصدره العرف والعادة ... ولما كان العرف يختلف من عصر إلى عصر ، ومن بيئة لأخرى، كان كثير من الكنايات لصيقاً بعصره الذي ظهر فيه، وبيئته التي شاع فيها ... وهناك نوع آخر لا يرتبط بعصر زمني خاص، لبنائه من عناصر ثابتة في الإنسان أو الطبيعة لا تختلف باختلاف العصور ، ولا يتفاوت إدراكها لدى الناس"[4].

ويغلب النوع الثاني – الذي لا يرتبط بعصر زمني – على استخدام الكناية عند فيصل أكرم، كما في قوله:

يا أيها الكتاب،من

---

(١) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق، ص ٣١
(٢) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة – التداخلات ، ص ١٢٠ .
(٣) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، تحقيق:محمد محمود شاكر، ط٣(جدة: دار المدني،١٩٩٢)، ص ٦٦
(٤) السيد ، شفيع، التعبير البياني، ط٤ (مصر : دار الفكر العربي ، ١٩٩٥م)، ص ١١٢-١١٦

طرف الزوايا.. للمتون
هل تحسبون الشمس تغرق في العيون؟
هذا زمان الحبر في الشفتين،
والشاشات..
والفانوس يأخذنا إلى الغابات
هل نقوى هناك على مراودة النظر؟١

فهنا يستخدم الشاعر عبارة (هذا زمان الحبر في الشفتين والشاشات) كناية عن الاتجاه إلى المسموع أكثر من المكتوب ، ويقدم بهذه الصورة رفضه لهذا التوجه، وذلك من خلال (زمان الحبر) فتأكيده على الحبر دلالة على ولائه للمكتوب فالحبر هنا يعبر عن الأفكار والأدب وكل ما يؤَلف، وكأن المنظر غير مستساغ لأن الحبر مكانه الورق لا شفتين والشاشات ، فالجملة الخبرية هنا تعجبية بل قد تكون تهكمية أيضاً.

ومن الكنايات قوله:

كل ما قلناه سرا ذات يوم
قد يكون الآن مكتوبا على الطرقات٢

يتحدث الشاعر عن تبدل الأوقات والأحوال والمواقف ويعبر عن دهشته من المستوى الجريء الذي أصبحت تطرح فيه الآراء ، فقوله (مكتوباً الآن على الطرقات) كناية عن الجرأة وعدم الخوف ، والذي يقابل الحذر والتخفي في قوله (قلناه سراً ذات يوم)، فسراً منحت الكناية دلالة الجهر والإعلان الصادر عن جرأة ، في حين تقدم (ذات يوم) و(الآن) دلالة على المفارقة الزمنية بين الموقفين، هذه الكناية تحمل شيئاً من السخرية لتبدل الحال ، كما أنها توحي باستمرار حذر الشاعر من الخوض في هذا الحديث فحتى هذا الأمر لا يصرح به ما زال تحت تأثير قوله (سراً) وكأنه غير مستوعب لتغير الموقف.

وقد يقدم الكناية من خلال ذكر عدة أشياء توحي بأمر معين ، كقوله:

جهز شراعك والسفينة
والشواطئ .. يا مدان
فأنت وحدك، والعواصف ، والمكان
لو سرت يوما فوق يومك
سوف تنجو باكرا ،
فما يضرك إن عبرت الآن ..؟٣

فذكر (الشراع) و(السفينة) و(الشواطئ) جميعها كناية عن الهرب أو الرحيل، والصفة (مدان) توحي بسبب الحاجة للهرب أو الرحيل، وأيضاً كونه وحيداً بين العواصف والمكان يوحي بالهرب من المكان أيضاً، والنداء هنا (يا مدان) فيه تذكير للمعاناة وتذكير بالضعف ، ويحاول تشجيعه على اتخاذ هذه الخطة من خلال الاستفهام (فما يضرك إن عبرت الآن ..؟).

وقد يقدم الكناية من خلال النهي عن المكنى عنه، كقوله:

وهذا المسُّ سيتمشّى ، حتى يلقاكْ ..
يلقاك وحيداً ،
أنت ومن يتبعكَ هناكَ،
فلا تلبسْ ... ثوباً تتفرّق فيه يداكْ .٤

---

(١) أكرم، فيصل، الخروج من المرآة-التداخلات، مرجع سابق ، ص ١٢٠
(٢) أكرم، فيصل، الصوت ... الشارع، مرجع سابق، ص ٣٩
(٣)المرجع السابق ، ص٧٥
(٤) أكرم، فيصل، آت من الوادي، مرجع سابق، ص ٨٦

فهنا يريد الشاعر أن يكني عن الكفن بـ (ثوب) فيقول (لا تلبس ثوباً تتفرق فيه يداك) ، وقد ظهر التركيب هنا وكأنه لغز يحتاج إلى إعمال العقل فهو يريد ثوباً لا تتفرق فيه اليدان أي الكفن لكنه يذكر الثوب الذي تتفرق اليدان فيه وينهاه عن لبسه (لا تلبس) ، هذا النهي عن الثوب الثاني هو أمر للبس الثوب الأول ، وفي هذا جميعه كناية عن الموت .

ثالثاً: التشبيه :

يمثل التشبيه أحد الآليات الأقل حضوراً لدى (فيصل أكرم) مقارنة بتبادل المدركات والكناية، وهو عبارة عن "صورة شعرية ... يشبه فيها الشاعر جزءاً من التجربة الشعورية بجزء معادل له ، في إطار عمل شعري متكامل"[١]، وهناك من يرى بأنها "من أبسط آليات التصوير الفني ، وأقلها قيمة وإيحاءً ، لاسيما إذا كان الشاعر يهدف من التشبيه مجرد إيجاد علاقة المشابهة الحسية بين الطرفين دون أن يلتفت إلى الأبعاد النفسية والتأثيرات الانفعالية التي بمقدور التشبيه أن يحملها"[٢]، ويمكن اعتبار هذه الرؤية مجحفة للصورة التشبيهية؛ فالحكم على تدفق الإيحاء من عدمه أمر لا يعود إلى آلية معينة؛ بل إلى حسن استخدام الشاعر لها، فأكثر الآليات إيحاءً قد تفقد هذه القيمة إذا لم يُجِدْ الشاعر توظيفها، كما أن الصورة التشبيهية في الرؤية المعاصرة "تخضع لتغيرات جذرية لا تقف عند أعتاب (الجامع في كل) ولا وجه الشبه التام وإنما تتعداهما إلى تركيبات أخرى تحسها النفس الإنسانية وتنفعل قبل أن تفهمها عقلياً ، إن كان ذلك ممكناً "[٣] .

وقد نوَّع (فيصل أكرم) في طرق استخدام التشبيه لبناء صوره على النحو التالي:

أ- التشبيه بدون آداة وهو الاستخدام الغالب لديه كقوله:

يحتفلُ السكونُ برقصةِ الأسبابِ – والرقصاتُ لعبتها المعادة ،
منذ (ميعادٍ قديمْ) ..
والوقتُ تمثالٌ عظيمْ ..٤

فيشبه الشاعر الوقت بالتمثال ، فيحمل دلالة الجمود والذكرى والتخليد ، ويقوي هذه الدلالة السكون والميعاد القديم ، وكأن الوقت قد توقف عند الشاعر.

ومن الاستخدام ذاته قوله:

ولست أحفل بالذهاب، ولا البقاء
لأنني.. ضوء يسير إلى انطفاء.٥

فيشبه الشاعر نفسه بالضوء الذي بدأ في الخفوت شيئاً فشيئاً ، هذا الشعور بالنهاية هي السبب في تساوي الذهاب والبقاء في نظره ، فالمتبقي من ضوءه لا يسعه ليبني آمالاً ويقرر قراراتٍ ، وهو بذلك خلق جواً من الانهزامية والضعف ، وتقديم التشبيه بدون أداة كأنه صدم بالحال التي وصل إليها بدون مقدمات أو تمهيد .

ب- التشبيه باستخدام أدوات التشبيه، كقوله:

كل صيفٍ كان ميعاداً لصيفٍ

---

(١) قاسم ، عدنان حسن ،التصوير الشعري، مرجع سابق ، ص٧٢
(٢) خوراني ، سمير ، المرآة والنافذة دراسة في شعر سعدي يوسف ، مرجع سابق ، ص ١٣٦
(٣) اليافي ، نعيم ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٢٢٥
(٤) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق ، ص ٨٣
(٥) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق ، ص ٢٥٥

كل ذكرى كانت المرآة للآتي إلينا
قبل أن ندري بهِ ..
وكأننا كنا سطوراً ، نسكن الصفحاتِ
بين كتابهِ ..[1]

يقدم الشاعر تشبيها باستخدام الأداة (كأن)، والتشبيه يحمل دلالة تمكن (الآتي) من معرفة رغبات الشاعر، فيكفي أن يمر في ذاكرة الشاعر كي يأتي إليه وكأن الذكرى نداء فيستجيب له.

وقراءة السطور قد تحمل دلالة الوضوح ، ويزيد من هذا الوضوح قوله (كتابه)، فكونه صاحب الكتاب يزيد من إدراكه لما تحويه سطوره وصفحاته.

ويقول أيضاً باستخدام (كأن):

- ماذا على هذا الطريق ؟
- لاشيء أصلاً ،
إنهم بعض اللصوص القادرين على التخلّص
والخلاص ، كأنهم عقدٌ فرَط .[2]

التشبيه هنا (كأنهم عقد فرط) يحمل سمة التقليدية في التركيب والدلالة، فهو يصور قدرة التخلص بانفراط العقد ، وهذه صورة وردت كثيراً في الأدب القديم ، لكن كون الشاعر أوردها هنا جواباً على السؤال (ماذا على هذا الطريق ؟) وابتدأ الجواب بقوله (لا شيء أصلاً) ؛ فقد رفع من قيمة هذا التشبيه ، فكأنه يقول أمراً تقليدياً معتاداً، غير غريب، فناسب ذلك أن يقدم تركيباً تقليدياً لتشبيه تخلص هؤلاء اللصوص، وكأنه دأبهم من قديم الزمان وبنفس الأساليب أيضاً.

ويستخدم (الكاف) في قوله:

وأنت واقف، تتسلى بجرحك الأزلي ..
تتغنى بهذا الصبح.. يأخذك الموج
تحس بأن الدنيا غافية، كالطفل
في حضن الماء المتمدد فيك..
تتمدد بين تضاريس الماء،تعض الماء
يسيل الماء على شفتيك..[3]

يشبه الدنيا الغافية بالطفل ، وهذا التشبيه ناسب الاسترخاء الذي يحاول الشاعر الحصول عليه من خلال التسلي بالجرح والتغني بالصبح والاستسلام للموج ، فتظهر الدنيا غافية عنه ، متيحة له العيش بسلام .

وتشبيهها بالطفل بقدر ما يحمل من براءة فإن الطفل قد يكون دلالة على الشقاوة والإزعاج والمشاغبة لكن ما إن يغفو حتى ينغمس في البراءة بشكل كامل .
وكونه غافٍ في حضن الماء فهو يقارب بهذه الصورة بين الموج والدنيا، حيث أصبح الموج مكاناً آمناً حنوناً دافئ المشاعر.

ويستخدم الأداة (مثل) فيقول:

فخض حربكَ الآن حسماً ،
وعد بالهزائم .. دونَ اعتقادٍ
ودونَ اعتراضٍ ،

---
(1) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق، ص ٧٨
(2) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق، ص ٩
(3) أكرم ، فيصل ، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق، ص ١٢٣

فعقدٌ مضى في سلامْ ..
وعقدان ضاعا ، وضاعَ التزامٌ بغير التزامْ
وعقدٌ قضى .. مثلَ برقٍ شريدٍ طواهُ الظلامْ
فخامسُ عقدٍ : فرحتَ بما كدتَ تلقاهُ فيه ؟
إذاً سوف تبكيه !
ثم سترثيهِ في ذكرياتٍ ..
لتبقى حزيناً بكل انفلاتٍ ..[1]

يعبر الشاعر عن خسارات العمر ومضي العقود دون ترك بصمات أو نجاحات ، ولا شيء سوى الهزائم ، ويظهر الاحباط من خلال العودة بالهزائم والضياع الذي يمتد من عقود سابقة ، ويتنبأ الشاعر به لمصير العقود القادمة ، أحد هذه العقود يشبِّهه الشاعر بـ (برق شريد طواه الظلام)، وفي ذلك دلالة على سرعة مضيِّه وأنه كان يحمل مؤشرات النجاح فالبروق مقدمات للأمطار ، ولكن هناك بروق خادعة تلمع في السماء وتمني النفس ثم ينجلي السحاب دون مطر وكأن الشاعر يحذر من الانخداع خاصة أن خامس عقد يحمل بعض الفرح، لكنه يذكر نفسه بالعقد السابق ، ويظهر في هذه الرؤية التشاؤم والنظر للمستقبل بالمنظار الأسود .

كما يستخدم أداتين في قوله:

تفرّق بين الكفوف البراحُ
وضلّ المكانُ مكانَ القدمْ
فتلك المشاوير كانت مكاناً
تفرّق بين الصدى والعدمْ
كأنّ المسافات كانت كسهم
ترنّح بين الخصور طويلاً
ومالت به العاعقلاتُ [كذا] ذليلاً
ولكنه في الهواء انتظم .
وانتقم ..[2]

فقد استخدم الشاعر هنا الأداة (كأن) والأداة (الكاف) لتشبيه المسافات بالسهم، وقد يوحي ذلك بمراحل التشبيه لدى الشاعر وكأنه عجز عن إيجاد شبيه، فاستعان بالكاف لمنح مساحة صوتيه تتيح له التفكير في مشبه به، أو كان هناك مدة زمنية بين استخدام الأداة الأولى واستخدام الثانية ودل على هذه المدة قوله (كانت) فشعر بالحاجة لأداة أخرى تكون لصيقة بالمشبه به، ودل استخدام الكاف هنا على السرعة وذلك لاتصالها بالمشبه به، كما أن ضرورة التفعيلة استوجبت ذلك "فعولن –فعولن".

جـ - يستخدم الشاعر أفعالاً أخرى للتشبيه، كقوله:

كلُّ جرحٍ يستحيل إلى جدارٍ للمكانْ
والوقتُ يُثبت نفسَهُ ..
الوقتُ ينقص ، حين يكتمل انتظارُكَ
ثم يكمل نقصَهُ ..[3]

يستخدم الشاعر الفعل (يستحيل) ليقدم صورة لتحوّل الجرح جداراً للمكان ، فتحمل الصورة إحساس المحاصرة والانغلاق ، ومع تحدد المكان يزيد الاحساس بالزمن ، ويقدم الشاعر هنا رؤية تأملية لزمن الانتظار والذي يدخل في جدلية الاكتمال والنقص ، فالزيادة في زمن الانتظار هي نقصان في الوقت ، أي أن زمن الانتظار قد يزيد أو ينقص أما الوقت فالسمة الثابتة له هي النقصان .

---

(1) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق، ص ٢٨
(2) أكرم ، فيصل ، كبار ، مرجع سابق ، ص١٢٠
(3) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ، ص ٦٦

واستخدام الشاعر للفعل (يستحيل) ، يزيد من معاناة الشاعر وكأنه مشاهد لهذا التحول ، مع فقدان القدرة على تغيير شيء .

وفي السياق نفسه يقول:

غريب ..
هذا الذي يحتد محموما في الهواء
يشبه الحجر
ويشبه المطر
ويشبه الأيام القادمة .
غريب ..
هذا الذي يرتد مهزوما في الخلاء
يشبه السفر
ويشبه الأثر
ويشبه الأحلام المتراكمة .١

يصرح الشاعر هنا بالفعل (يشبه)، وقد يكون ذلك بسبب غرابة ما يريد التعبير عنه ، فهو أمر غريب مجهول، والشاعر يحاول أن يفسره ويدرك كنهه من خلال الأمور المشابهة له.

د- نفي التشبيه ، كقوله:

إذا ،
لا تقل : كنت شمسا .
لا تقل : كنت نجما .
فأنت كما أنت ، حتى يقرر في أمرك الوقت ..
حتى يجيئك وقتك ،
أنت كما أنت ، حتى الأصيل ، وحتى الضحى ..٢

يعمد الشاعر أحياناً إلى نفي التشبيه ، وهنا ينفي كونه شمساً أو نجماً وهما يمثلان نقيضين ، فالشمس تكون في النهار والنجم يلمع في الليل، ويعيد الشاعر تقدير نفسه للوقت .

رابعاً: الوصف المباشر :

وهو من الآليات الأقل حضوراً لدى (فيصل أكرم) بجانب التشبيه، وهو عبارة "الوصف المباشر الذي يتحقق إما بالمجاز ، أو بالتصوير الحقيقي"٣، وكثيراً ما يقرن مع التشبيه ، ويصنفان معاً من الآليات الأقل إيحائية ،

(١) أكرم ، فيصل ، الصوت ... الشارع ، مرجع سابق، ص ١٢١
(٢) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ،مرجع سابق، ص ١٦
(٣) أبو أصبع ، صالح خليل ،الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، مرجع سابق ، ص ٥

لكن يبقى للسياق والتجربة كلمتهما الأخيرة ، وقد استعمل فيصل أكرم الوصف المباشر لتعميق الدلالة ، أو توضيحها ، وغالباً ما تحمل دلالات إيحائية نفسية وشعورية، من ذلك قوله:

عام من الأحزان
أعوام من التعب السحيق
على جماجمنا، وهذا الصبح ما مرت
به شمس الكلام
ولم يعد من ذكريات غيابه الأزلي
غير الجرح، والأجساد قانعة:
حوافر غارزات في الوحول،
ووجه حاضني الأخيرة،
في المساء :
كلامنا الليلي سوف نفضه
ونرتب الأصوات في المرآة[1]

يقدم الشاعر هنا المعاناة من خلال (عام من الأحزان) يقابله (أعوام من التعب)، لكن ما زال في نفس الشاعر إحساس بامتداد التعب لأكثر من ذلك، فـ (أعوام) لم تصوّر طول مدته؛ فيقدم الوصف (السحيق) دلالة على البعد الشديد وذلك لكون (السحيق) " بعد أشد البعد"[2] .

وأيضاً ما قد يحمله من الإحساس بالسَّحْق أي "الهلاك والبلى"[3]، ويقوي ذلك ذكره (جماجمنا) ولم يقل رؤوسنا ، وكأن هذا التعب قد أفنى معالم الحياة فيهم فاستحالت رؤوسهم لعظام فارغة .

هذا الحزن والتعب يأتي في انتظار صبح يشرق معه الكلام وكأن الصمت يخلق ظلمة يتخبط فيها بالذكريات، ويصف غيابه (بالأزلي) أي (القديم العريق)[4] وبهذا الوصف يبقينا الشاعر في الامتداد الزمني للماضي ؛ (عام من الأحزان) (أعوام من التعب السحيق) (غيابه الأزلي) ، وفي هذا تصوير لقدم المعاناة حد الاعتياد .

وقد تحمل (ذكريات) تصوراً لبعض الذكريات الجميلة ، فالحنين مؤلم، ولكنه يحمل شعوراً جميلاً، لكن الشاعر هنا يصرح بأنه لم يبقَ من (ذكريات غيابه الأزلي) سوى ذكريات مؤلمة محبطة قاسية تزيد من وجع الشاعر ولا تواسيه .

وإن كان الشاعر يبدو تواقاً لاشراق شمس الكلام فإنه يبدو قد ضاق ذرعاً بـ (الكلام الليلي) ، ووصْف الكلام بالليلي يوحي بانسيابه واسترساله ، إضافة إلى إثارته الذكريات وأيضاً كلام لا يمكن الوثوق به .

وفي موقع آخر يقدم الصفة ويكررها، يقول:

بمعنى القمرْ
هو الضوءُ يقترفُ الذنبَ
ثم يعاكسُ صمتَ الحجرْ
هي الأمنياتُ اللواتي ارتفعنَ
نمُوَّاً
سمُوَّاً
لأفق الكواكب والسائرات
لما فوقَ بيتٍ قديمٍ .. قديمٍ
توالت عليه السنونَ اصطباراً

---

(١) أكرم، فيصل، الخروج من المرآة- التداخلات، مرجع سابق، ص ٦٧
(٢) معجم الوسيط ، مادة سحق جـ١ ص ٤٢٠ .
(٣) المرجع السابق ، مادة سحق ، جـ ١ ، ص ٤٢٠ .
(٤) المرجع السابق، مادة أزل، جـ ١ ، ص ١٦ .

فكانت لطفلٍ أخيرٍ خياراً
وكان المطرُ
ثم كان السفرْ
ثم كان السؤالُ :
لماذا الأخيرُ أخيراً حَضَرْ ..؟!(١)

فالشاعر هنا يقدّم وصفاً للبيت الذي ارتبطت به الأمنيات، فهو بيت قديم، ويقدم هذا الوصف بعداً زمنياً أضاف لكلمة بيت مزيداً من الأحداث والذكريات، ولكن الشاعر يكرر الوصف قديم ليوغل في قِدَم هذا البيت، كما أنّ هذا التكرار يوحي بالتأمل والتذكر والحنين ، ولا يكتفي بذلك بل يصر على هذا القدم من خلال (توالت عليه السنون) ، كما أن (اصطباراً) أوحت بمعاناة ومجاهدة.

وعلى سبيل المجاز يقول:

على بؤبؤ الفسحتين
وما سال بينهما في انتفاض
تولى، إلى أعمق الفضتين..
يخط المداد احتمالاته: قطرتين
وقد صب صبرا على أول الصبح،
قد شق قبراً على آخر الجرح..
تغفو على القبر أحلامنا،
أو تفر إلى الصبر آلامنا؟؟(٢)

فالآلام هنا تفر إلى الصبر ، والحقيقة أن الشاعر هو الذي يفر إلى الصبر لا الآلام بل هي السبب في لجوئه للصبر، ولكن إيغالاً في الألم جعل الآلام بذاتها ومن شدتها تتألم وتحتاج إلى الصبر .

وفي السياق نفسه قوله:

(هل جلست العصر مثلي
بين جفنات العنب)
بل جلست على الغيوم،وكانت
الأمطار أعناباً معتقة ،وكنت
العصر والإعصار
وكنت الجفن والأشجار
حتى ..لم أكن
فسحبت الكف.. لكن
لم تزل..
في إصبعي ..شعل النهار المر
والأظفار مالحة،ولست أراك نارا!(٣)

وقد وصف الشاعر الأعناب بالمعتقة على سبيل المجاز المرسل باعتبار ما كان، فالوصف معتقة إنما يقع على الخمر الذي يكون من الأعناب ، ولكن الشاعر يصف الأعناب بذلك لكي يشير إلى الخمر وهو المقصد الأساسي ولا يريد التصريح بذلك لاعتبارات دينية واجتماعية .

---

(١) أكرم، فيصل، حوار الليل ونجمة الصبح، مرجع سابق، ص ٢٥
(٢) أكرم، فيصل، الخروج من المرآة- التداخلات، مرجع سابق ، ص ١١٤
(٣) المرجع السابق ، ص ١١٤

خامساً: التضاد أو (الجمع بين المتناقضات) :

يستخدم الشاعر هذه الآلية بحذر – نظراً لتدني نسبة حضورها – كونها لا تأبه بالمنطقية في العلاقة بين الثنائيات ومتعلقاتها حيث أنها تقوم على "مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء ونقيضه ، ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه ومضيفاً عليه بعض سماته، تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل..."[١] .

ومن الصور التي قدمها فيصل أكرم من خلال هذه الآلية قوله:

في لعبة الأسبابِ ؛ يُطلعني النزولُ
إلى بزوغٍ في الأفولْ
هو ذا اشتهاءٌ لانتّهاءٍ في بدايته يطولْ
هو
ذا
انتهاءٌ
لاشتهاءٌ
لا يُقالُ ، ولا يقولُ ، ولا يَزالُ ، ولن يزولْ .
فلأيّ دنيا سوف تحملني الدُّنى
يا صاحبي؟
ولأيّ جرحٍ سوف تدفعني الجراحُ [٢]

يقوم التضاد هنا على ما أسماه الشاعر (لعبة الأسباب)، فهي تضعه في متناقضات النزول والطلوع والبزوغ الأفول ، فأصبح جاهلاً لوجهته ، منتظراً آلمه الجديد.

ويقول أيضاً:

قد مر عمر من العمر
مفتوحة عين هذا الطريق
ومثقوبة كف هذا الصديق
وهذا الحريق
سيأتي على كل حلم غريق[٣]

ويأتي التناقض هنا في قوله (هذا الحريق سيأتي على كل حلم غريق)، فالحريق يدل على النار والغريق يدل على الماء واجتماعهما مستحيل، وكأن الشاعر هنا يريد أن يجمع للحلم نهايتين تقعان على طرفي نقيض، وقد يكون القصد هنا التتابع لا الاجتماع أي أن الحلم بعد أن يموت غرقاً يحترق فيفنى ويصبح رماداً، وفي ذلك إيغال في الألم والحسرة .

كما يقول في الجمع بين الماء والنار:

(سؤال البدء:
أتعلمين أن أحداً لم يقطف الجمر من الماء إلاك..؟)[٤]

---

(١) زايد ، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مرجع سابق ، ص ٨٠
(٢) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق، ص ٢٢
(٣) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة – التداخلات ، مرجع سابق، ص ١٢١
(٤) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة – التداخلات ، مرجع سابق، ص ١٠٤

يقدم الشاعر في هذا المقطع صورتين من خلال الجمع بين المتناقضات ، فقطف الجمر من الماء أمر مستحيل والتضاد هنا بين شيئين اجتماعهما مستحيل لأن أحدهما سينهي الآخر ويبقى التفوق للأكثر ، إضافة إلى استحالة ملامسة الجمر، كما أن الفعل يقطف قدم دلالة على أن الجمر تناج الماء كما أنه أضفى على الجمر جمالية وبهجة فالقطف إما للثمار أو الورود ، وقد يكون هذا التضاد دالاً على القدرة على استشفاف الجمال من خلال المتاعب ، أو البراءة في التعامل مع الألم ، ومحاولة تغيير الحقائق ، وكسر المستحيل.

ويقدم (فيصل أكرم) عدة ثنائيات متناقضة أخرى، كقوله:

حياة هناك ..

وأنت تموت ، وتحيا ، وتأتي ، وتمضي ولا من يحس بك الآن غيرك .. لا شيء يعدل هذا الوجود سوى عدم خالد تشتهيه ،ولا زال يغريك منه التفرد في كونه ..إنه مثل قطرة ماء تلاشت فكانت بلادا تشف البلاد مساحتها ، بينما التيه يعرفها جيدا ..كانتظام القوارب تحت الهواء ، ولا شيء يرفعها أبدا ..[١]

فالأفعال تموت وتحيا وتأتي وتمضي ، تقدم حركة لثنائية الوجود والعدم، والشاعر يوازي بينهما لاستوائهما في نظره ، فالحركة الناتجة عن الأفعال لا تؤثر في أحد ولا تقدم تفرداً للشاعر.

ويقول أيضاً:

لا أحد يفكّ حصارَ التيه ، لمن يأتيهِ
ويمضي في إثرك كي ترضيهِ
فأنت تسيرُ إلى طبقاتٍ
تصعد بك حتى سقطاتٍ
تجعل من فرحتكَ بكاءْ ..[٢]

تقدم المتناقضات هنا عدة دلالات ؛ فحصار التيه له دلالة الشعور بالمحاصرة النفسية فالتيه يقدم صورة واسعة في حين الحصار يقدم صورة ضيقة واجتماعهما أوضح أن الحصار داخلي في نفس الشاعر وفكره، ودلالة الارتفاع في الطبقات والفعل (تصعد) ينتج عنها سقطات وكأن النهاية تعيد للبداية ، أو تؤدي لوضع أسوأ مما هو عليه، ويدعم هذه الدلالة قوله (يجعل من فرحتك بكاء)، والذي يحوي متناقضين ينتهي اجتماعهما بنتيجة سلبية لصالح البكاء.

سادساً: الاستعارة من مجال إدراكي واحد:

تمثل الاستعارة من مجال إدراكي واحد الآلية الأقل حضوراً في تشكيل الصورة لدى (فيصل أكرم)، والاستعارة عامة هي "أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر ، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[٣]، وفي هذا التعريف يدخل التشخيص والتجسيد والتجريد وهي أساليب تبادل المدركات ، وأيضاً ما تتم استعارته من مجال إدراكي واحد سواء أكان حسياً أم معنوياً، وقد تم تناول تبادل المدركات في شعر (فيصل أكرم) في بداية المبحث ، أما هنا فسيتم تناول الاستعارات التي يعود طرفيها إلى مجال إدراكي واحد .

ومن ذلك قوله:

هو ذا الصديقْ ..

(١) أكرم ، فيصل ، آت من الوادي ، مرجع سابق، ص ١٥
(٢) المرجع السابق، ص ١٠٠
(٣) السكاكي ، أبو يعقوب يوسف بن محمد، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط١،(بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠)، ص٤٧٧

ها أنتَ وحدكَ ، في الطريق إلى الصديقْ
هبني وهبتكَ بعضَ بعضي ، يا صديقي ، وابتعدْ
كيما يطولُ بيَ الطريقْ
دعني وشأنك بعضُ شأني ،
سوف ألعقها جراحاً .. كنتَ تعرفها معي
ولسوف ينتفضُ التعارفُ بيننا ..
لم تختلف أعمارنا ، إلاّ بقدر البوح والكتمانْ [١]

يستعير الشاعر هنا صفة من صفات الحيوان في قوله (سوف ألعقها جراحاً)، وبذلك يصور نفسه بحيوان جريح يداوي جراحه، ويشترك الانسان والحيوان في كونهما ذوات أرواح ، والصورة دلالة عن القدرة على الاعتماد على النفس في التداوي من الجراح الجسدية والنفسية ، فهو ليس بحاجة للصديق، فهذه الجراح متعارف عليهما بينهما ، ويدل على الجراح النفسية قوله (لم تختلف أعمارنا إلا بقدر البوح والكتمان) وفي ذلك إشارة إلى أثر الكبت النفسي على الإنسان صحياً وجسدياً ونفسياً وفكرياً .

ومن صوره التي تقع في مجال إدراكي واحد أيضاً قوله:

ترحيب
نفتح شباكنا للطير
كيما يزور أقفاصنا العامرة
بكل حديد وجليد..
نصفر له،
ونعلق على ريشه البكر
كل عقدنا .. وعاهاتنا
ثم نأخذه لزيارة النفايات..
في طريقه إلى العدم! [٢]

فيصوّر الشاعر هنا البيوت بالأقفاص، في محاولة لتقريب حاله بحال الطير، بل إن طيران الطير يتيح له حرية لم تتح للشاعر، ويعكس هذا التصوير الإحساس النفسي لدى الشاعر بالحبس، وعلى الرغم من القدرة على فتح الشبّاك إلا أن الإحساس بالحبس موجود، أو أنّ الحديد على الشبّاك هو ما ولدَ شعور الحبس في نفس الشاعر.

وبالاستعارة من مجال إدراكي واحد نصل إلى نهاية هذا المبحث المتعلق بالصورة المفردة البسيطة ووسائل تشكيلها ، وقد تم عرض هذه الوسائل وتعريفاتها ونماذج لها، وكيف استخدمها الشاعر لنقل تجربته ، وقد لُوحِظ ميله لآلية تبادل المدركات والكناية بشكل أكبر من باقي الآليات ولكن هذا لا ينفي أنه قد يقدم صوراً من خلال الآليات الأخرى وتكون أعمق من الصور بهاتين الآليتين، لكن يبقى لميله لهاتين الآليتين دلالاته التي حاولت هذه الدراسة تقديمها من خلال هذا المبحث.

---

(١) أكرم، فيصل، حوار الليل ونجمة الصبح، مرجع سابق، ص ٥٢
(٢) أكرم، فيصل، الخروج من المرآة-التداخلات، مرجع سابق، ص ١٨٤

المبحث الثاني :

الصورة المركبة (الجزئية)

لا تمثل الصورة الجزئية كياناً مستقلاً في أنماط الصورة، وإنما هي عبارة عن "مجموعة من الصور المفردة البسيطة المؤتلفة والتي تستهدف تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة، فيلجأ الشاعر آنئذ إلى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف"[١]، وهي أيضاً لا تمثل التجربة الكاملة للنص بل تصور "جانب متكامل من جوانب الأثر الكلي الذي يريد الشاعر احداثه بقصيدته"[٢].

وقد تم تحديد الصور الجزئية في شعر (فيصل أكرم) من خلال اكتمال الفكرة في المقطع، واختلفت من حيث الطول، لكن تم الخروج بـ ٤٧٦ صورة جزئية، والجدول التالي يبين الآليات التي اعتمدها الشاعر في الربط بين الصور، وتم حساب نسبة حضورها إلى عدد الصور عامة .

(١٠) آليات تشكيل الصورة المركبة أو الجزئية ونسب حضورها:

م	الآلية	عدد الصور	نسبتها
١	تكامل الصور المفردة	٢٤٠	%٥٠
٢	تراكم الصور المفردة	١٤٥	%٣٠
٣	المعادل الموضوعي	٤٨	%١٠
٤	المفارقة	٤٣	%٩
عــدد الصـــــــــور		٤٧٦	

يبيّن الجدول نسب حضور الآليات ، حيث حصلت آلية (تكامل الصورة المفردة) على النسبة الأعلى في الحضور ، وقد يرجع ذلك إلى الطبيعة الدرامية لشعر فيصل أكرم، تليها آلية (تراكم الصور المفردة) وهي آلية تضم تحتها عدة آليات (تراكم الصور "المونتاج" – تراكم التشبيهات- الحلم) ، وسمة هذه الآلية هي الترابط الخفي بين الصور ، وقد استفاد فيصل أكرم أيضاً من (المونتاج والحلم) في السرد كما سيأتي لاحقاً، فهو يستخدم السرد بشكل جزئي لذلك أحياناً يشترك مع الصورة الجزئية في هذه الآليات[٣]، ويأتي المعادل الموضوعي والمفارقة بنسب متقاربة ، ويقدم من خلالها بعض تجاربه النفسية أو رؤيته الفكرية.

وفيما يلي عرض لهذه الآليات ، ولبعض الصور التي قدمت من خلالها:

(١) أبو أصبع، صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، مرجع سابق ، ص٧٥
(٢) المرجع السابق، ص ٧٧
(٣) الفصل الثاني : أنماط الصورة ووسائل تشكيلها، المبحث الثالث: الصورة الكلية، ص

أولاً: آلية تكامل الصورة المفردة :

حظيت هذه الآلية بالنسبة الأكبر بين آليات بناء الصورة الجزئية في شعر (فيصل أكرم)، وهي آلية تتم "من خلال تكامل الصور المفردة التي ترتبط ارتباطاً عضوياً، وتكون الصورة مكملة للأخرى في بناء فني متكامل .

وتأتي الصورة المفردة عنصراً أساسياً في تكامل الصورة المركبة. وفي هذه الحالة تجيء الصورة مفصلة ، أو شارحة مبررة، أو احتجاج "[١].

ومن الصور التي قدمها (فيصل أكرم) من خلال هذه الآلية قوله:

الآنَ قل لي :
كيف تفهمنا المسافاتُ الطويلةُ ، طالما
لم نختبرْ رغباتنا ..؟
عفواً مشينا ،
ثم في عفوٍ نعودُ ،
فكم ستقبلنا المداخلُ ، كم ستمنعنا السدودُ[٢]

لن تشعر بطول المسافة أو كثرة العقبات إن كنت تعرف جيداً ما تريد، وكنت محدداً غايتك أو هدفك أو حلمك، هذا المعنى الذي تحمله هذه الأبيات لكن الشاعر يسقط إحساسه على ما حوله ؛ فالمسافات هي التي تعجز عن فهمه إن لم يكن هو مدركاً لرغباته ومتأكداً منها، والحقيقة أنه هو الذي يعجز عن فهمها وتحملها، وقد أعطت صيغة السؤال إدراك الشاعر للمشكلة لكنه لا يملك حلها، وتأكيداً على الاحساس بالتيه والضياع وفقدان الغاية يصف المشي والعودة بأنها (عفواً) ، ويأتي التساؤل الثاني (فكم ستقبلنا المداخل ، كم ستمنعنا السدود) ، فما دام المشي والعودة عفواً والرغبات مجهولة فالسير سيستمر إذا كان الطريق مفتوحاً، وسيقف ويعود إن منعته السدود أي لن يكون هناك تخيُّر وتفكر في السبل الموصلة طالما الغاية مجهولة كما أنه لن يكون هناك تجاوز للعقبات، للسبب ذاته؛ جهل الغاية ، هكذا تتظافر الصور المفردة لتصنع الصورة الشعرية الخاصة بفيصل أكرم.

ويقول أيضاً مستخدماً الآلية ذاتها:

كنا نحبّ الليل تعجبنا النوافذ ، دون سترتها
نلفُّ أصابع الوقت البعيد بمفردات الظلمة الأولى
ونمشي ، دونما عجلٍ
مع الخطوات ، نتبعها ..
وكان الليل أجمل ما يكونْ[٣]

في المقطع تصوير لشعور قديم بدلالة قوله (كنا) وكأن الأمر قد تغير أو لم يعد الليل هو الليل ، أو ما قد يحمله الليل من دلالة رمزية لأمر في نفس الشاعر؛ فهو وقت الإلهام والسكون المثير للذكريات، وقد تحمل النوافذ دلالة الانفتاح على العالم الخارجي، وكونها تعجبه بدون سترتها يدل على عدم الخوف من التواصل مع الخارج، وقد تكون هذه النوافذ خاصة بالشاعر أو بالآخرين، وفي قوله (نلف أصابع الوقت البعيد بمفردات الظلمة الأولى) قد يقصد بها مصافحة الماضي وذكرياته، أو تدوين ذكرياته الجميلة، أو يصوره بتعانق أيدي المحبين، خاصة أنه يقول بعد ذلك (ونمشي دونما عجل مع الخطوات ، نتبعها ..) وهذا الوصف للمشي يدل على تمام الاسترخاء والاستسلام لهذا السكون المثير لذكريات الوقت البعيد ، ويعود للتغني بجمال هذا الليل ، وكأنه متلذذاً بهذه اللحظات.

(١) أبو أصبع، صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة مرجع سابق، ص ٧٦
(٢) أكرم، فيصل، حوار الليل ونجمة الصبح، مرجع سابق، ص ١٠٥
(٣) أكرم، فيصل، كبار، مرجع سابق، ص ٣٨

ثانياً: آلية تراكم الصور المفردة :

تأتي هذه الآلية في شعر (فيصل أكرم) في المرتبة الثانية، ولها عدة أشكال "إما عن طريق التشبيه المركب، أو عن طريق تراكم الصور المنتقاة بعناية مما يشبه المونتاج[١]، أو بأسلوب تداعيات المعاني"[٢]والذي يقدم الصورة الحلم أو الصورة السريالية.

والجدول التالي يبين نسب حضور هذه الآليات إلى حضور ألية تراكم الصور المفردة في شعر فيصل أكرم:

(١١) أشكال آلية حشد الصور ونسب حضورها:

م	الآلية	عدد الصور	النسبة
١	تركيب الصور (montage)	١١٠	%٧٦
٢	تراكم تشبيهات	٢٧	%١٩
٣	حلم أو تداعي المعاني	٨	%٥
	المجمـــــــــــوع	١٤٥	

ومن خلال الجدول يتضح إعتماد الشاعر على تركيب الصور (montage) بشكل كبير تمثله النسبة ٧٦%، وأما نسبة تراكم التشبيهات فهي تتناسب مع نسبة حضور التشبيه كأداة للصورة المفردة، ونسبة الحلم أو تداعي المعاني تبيّن ميل الشاعر إلى العلاقات الواقعية بين الصور، وليس المقصود بالواقعية الحقيقية، وإنما هي التي يمكن حدوثها أو تخيلها، وينتج عن ربطها علاقة سواء أكانت صريحة أم إيحائية.

وفيما يلي عرض نماذج لهذه الأشكال في شعر فيصل أكرم، واستعراض للعلاقة بين ترابط هذه الصور:

أ - تركيب الصور (montage):

يأتي هذا الشكل من خلال "تقديم مجموعة من الصور أو العناصر المختلفة التي تؤلف في مجموعها إطاراً عاماً للرؤية الشعرية ، أو تحدث تأثيراً متكاملاً لم تكن هذه الصور أو العناصر –أو لنقل اللقطات بالمصطلح السينمائي – لتحدثه لو كانت منفصلة ، أو مرتبة على نحو آخر"[٣]، وهذا الشكل هو الأكثر حضوراً من أشكال آلية حشد الصور في شعر فيصل أكرم.

ومن الصور التي قدمها من خلال تركيب الصور (montage) قوله:

أنا الوحيد، بكل زاوية أنادي :
ليس هذا الحال من صنع الغرابة
فالمفاتيح التي في الباب، والقفل المركب
والمواعيد التي أهملتها ،والدمع في الوجنات
والشمع العتيق، وصورة بالأمس قد غازلتها

(١) (montage): (المونتاج السينمائي يعني ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطي هذه اللقطات – من خلال هذا الترتيب – معنى خاصاً لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة ،أو قدمت منفردة .... فالمونتاج السينمائي هو الذي يعيد ترتيب هذه المادة الخام وتركيبها بحيث يصبح لها دلالة خاصة ، وعملية المونتاج في السينما لا تتم وفقاً للتسلسل الطبيعي للحدث وإنما وفقاً للأثر الذي يريد المخرج أن يحدثه للمتفرج ...)، زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق ، ص ٢١٧

(٢) أبو أصبع، صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة،مرجع سابق، ص ٧٦

(٣) زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق ، ص ٢١٧

اليوم.. طاحت من يدي
ولست أحفل بالذهاب، ولا البقاء
لأنني.. ضوء يسير إلى انطفاء.[1]

فالشاعر يقدم هنا وصفاً خارجياً للمكان، وكأنما هو مقطع من مشهد سينمائي، فبدت الصورة كما لو أنّ الكاميرا تتنقل بين الأشياء، وكل شيء منها يقدم صورة اعتمد الشاعر فيها على الأسلوب الكنائي والرمزي عن حالة الوحدة والحزن التي يغرق فيها ، فتبدأ مظاهر الوحدة من خلال الباب؛ ووجود المفاتيح في الباب يدل على أنه لا يرغب أن يقتحم أحد عزلته ووحدته ، إضافة إلى القفل المركب بما يحويه الوصف (مركب) من تأكيد للإغلاق .

ويظهر من اهمال المواعيد عدم الاحتفاء بالعالم الخارجي أو التواصل معه ، وقوله (الدمع في الوجنات) يوحي بالبكاء المستمر ، فلا تجف هذه الدموع وكأنها تسكن الوجنات لا العيون، كما أن هذه الصورة تدعو إلى التفكير ؛ فإن كانت الوجنات دامعة فما هو حال العينين !؟ بالتأكيد أسوأ حالاً ، كما أن الشمع العتيق يوحي بخفوت الضوء وغلبة الظلام عليه ، مما يزيد في قتامة الحزن واستدعاء الذكريات ، وظهر ذلك بقوله (صورة بالأمس قد غازلتها)، هذا الاهتمام فُقد اليوم ولم يعد له أثر، وعبر عن ذلك بقوله (اليوم طاحت من يدي)، وعلى الرغم من دلالات الوصف الخارجي وانعكاسه على الحال الداخلي للشاعر إلا أنه يصرح أخيراً بشعوره (لست أحفل بالذهاب ، ولا البقاء) ، وقد يكون ذلك محاولة منه لإقناع نفسه بذلك، وإجبارها على عدم الاهتمام بالذهاب والبقاء ، ويحاول جعل ذلك منطقياً من خلال توضيح السبب الذي جاء من خلال تشبيه نفسه بضوء يخفت شيئاً فشيئاً ، يريد بذلك اقتراب نهايته .

ومن ذلك أيضاً قوله:

يا سواد الشَّعر في رأسي: تبيض
كي يرى أهلي بأني صرتُ أكبرهم
ويا ضروس العقل: قومي واسقطي
حتى يرى الأطفالُ أني لستُ منهم
سوف أصنع فرحةً أخرى
بكعكة عيدي المسروق مني
سوف أعلق مرّةً أخرى ، بأوهام التمني
ذا نصيبي من فواكه شجرةٍ
ما كنت إلاّ ورقةً فيها ..ومنها
ابتدأت كما يجبْ
وقد انتهيتُ.. كما يجوز لمغتربْ[2]

يشعر الشاعر بقلة قيمته وتبعية شخصيته وانعدام فائدته ، يرى أن أهله لا يشعرون بكبره ، وأن الأطفال يعتبرونه منهم ، وللخروج من ذلك يتمنى عدة أمنيات قدمها من خلال بعض الصور :

فهو يريد لسواد شعره أن يبيضّ حتى يدل أهله على أنه قد كبر ، ويريد لضروس العقل أن تقوم وتسقط حتى يدرك الأطفال أنه ليس منهم ، وهو بذلك كأنما يريد أن يكون في سن متقدم، فهو لا يكتفي بالكبر بل يريد أن يكون أكبر أهله ، أو أنه يريد أن يدخل في سن الحكمة والخبرات، حتى تزداد قيمته وحاجة الناس لحكمته.

ورغبته في صنع كعكة عيده المسروق منه توحي باحتياجه لأن يولد من جديد، فهو لم يعش كما يريد، ويريد حياة أخرى، ويصنع قراراته على حسب رؤيته ورغباته وحده.

---

(١) أكرم، فيصل، مقدمة الكتاب الأخير، مرجع سابق، ص ٢٥٧
(٢) المرجع السابق ، ص ٨٨

كل ذلك أمنيات ، فهو لا يلبث أن يدرك أنها أوهام صيغتْ على هيئة أمنيات ، وبأسلوب تحسري يعود لتذكر حجمه من خلال صورة الشجرة المثمرة التي قد تكون هي الحياة ، وقد تكون العائلة ومهما كانت دلالتها؛ لا يمثل فيها سوى ورقة نشأت في مكانها الصحيح وما إن تسقط حتى يلفها الاغتراب والوحشة والذل تحت أقدام المارة والسائرين.

هذه الأمنيات والحسرات قدمت كأفكار تحتل فكر الشاعر، لكن يظهر مونتاج الشاعر فيها، فيتنقل بين الأمنيات والحال الراهن، من خلال أفعال الأمر التي توحي بالسرعة (تبيض) - (قومي واسقطي) ، هذا التنقل السريع لا يمكن إحداثه إلا من خلال مونتاج في ذهن الشاعر، حيث يستعرض له صورته الراهنة وكيف تتدرج هذه الأمنيات حتى تصل للصورة النهائية التي يريدها.

وتقدم (سوف) هنا رجوع الشاعر لواقعه، وانقطاع شريط الأمنيات ، ولكنه يعود ليؤكد أنه لن ينقطع عن التعلق بأوهام التمني ، ويقدم مشهداً ختامياً لسبب هذا التعلق .

ويقول أيضاً:

(صدمة) :
ليستْ على ما تشتهي ..
أبداً، ولا حتى على ما كنتَ ترغبُ
من حياتكَ.. بعد صبركَ
أن تعودَ إلى المصبّات الفُراتِ ، تلمّ أطرافَ الشتاتِ
وتنثني ؛
كيما المسافةُ تنتهي ..
هي ذي تمدُّ شراعها ، نحو انسدال ستارةٍ
سقطتْ على أرضٍ يزلزلها الزمانْ ..
هي ذي تمدُّ ذراعها ، لتصدَّ عن عينيكَ بعضا
من شموعٍ .. كاد يشعلها وفاءُ الجمرِ
في بعض المكانْ.
ليستْ على ما تشتهي ،
فافهمْ .. وعُدْ
من حيثُ أطلقتَ العنانْ ..[1]

المقطع معنون بقوله (صدمة) ، وهذا هو الشعور الذي يعم المقطع بالإضافة إلى الإحباط وجهل المصير، وقد قدم ذلك من خلال عدة صور، تعرض ومضات لمشاهد من رحلة ، يأتي فيها صوت الشاعر حاثّاً على العودة لأن النهاية ليست على ما يشتهي.

فبعد رسم الحلم والطريق إليه ، يجد أن الأمور لا تسير كما رسم لها ، وما من حل سوى العودة للوراء لنقطة البداية (المصبات الفرات) ، وتظهر المراوغة ومحاولة الوصول في قوله (تلمّ أطرافَ الشتاتِ وتنثني؛ كيما المسافةُ تنتهي) وفي ذلك دلالة على قرب الوصول للغاية ، وبرغم طول المسافة إلا أن النهاية قريبة فـ (ينثني) وكأنه في سباق فيحاول الوصول ولو بجزء من جسده .

وقوله (بعد صبرك) يدل على طول مدة كفاحه ، أبعد هذا الكفاح والصبر على المتاعب ، يجد نفسه مضطراً للعودة من حيث بدأ !!!

ويظهر أن إعاقة التقدم قادمة من طرف خارجي وليست من داخله، فالضمير والاسم الموصول (هي ذي) الذي ظهر معيقاً للشاعر من خلال أمرين : المنع والحجز في قوله (هي ذي تمدُّ شراعها ، نحو انسدال ستارةٍ سقطتْ على أرضٍ يزلزلها الزمانْ ..) ، الأمر الثاني الظلام من خلال قوله (هي ذي تمدُّ ذراعها ، لتصدَّ عن

(١) أكرم ، فيصل، شربنا من الكون حتى العدم، مرجع سابق، ص ٨٤

عينيكَ بعضا من شموعٍ .. كاد يشعلها وفاءُ الجمرِ في بعض المكانْ) ، ولا يوجد تصريح لهذا الطرف الخارجي فالضمير قد يعود علىً المسافة، وقد يعود علىً حياته، ولكن هذا الطرف يوقع الشاعر في جدلية الزمان والمكان، وفي ظل هذه العوائق وفي ظل حيرة الشاعر وتردده وضياعه ، يحسم الأمر بتكرار (ليست على ما تشتهي) و بفعلي الأمر (افهمْ .. وعدْ) .

والعودة للبداية جاءت من خلال قوله(أطلقت العنان)، حيث دل ذلك على فقدان السيطرة، مما يجعل من العودة أمراً صعباً إن لم يكن مستحيلاً .

ب - تراكم التشبيهات:

وهو ثاني الأشكال التي تم رصدها عند (فيصل أكرم)، ويتم هذا الشكل "عن طريق التشبيه المتعاقب، حيث تتوالى التشبيهات متعاقبة وتتلاحم وتنمو نمواً عضوياً مكونة بنية داخلية متسقة تضم جميع الصور، محدثة أثراً واحداً يهدف إليه الشاعر"[1] .

وقد استخدم الشاعر ذلك سواءً أكان من خلال التشبيه المركب أم من خلال التشبيه المتعدد ، أم تلاحق التشبيهات ، من ذلك قوله:

كانت حياتك برزخاً
بين السلام، وبين أضرحة
الكلام..
وكنت أنت الموت للأحقاد
كنت الجمرة الحرى على صدر الرماد
وكانت المرآة مبهمة، فكنت وضوحها
حتى إذا جرحت ، قطفتَ لروحها الأضماد
من روح إليك نزوحها
فجعلتها مثل القلادة في حلوق الدرب
درب القلب
أنت جعلتها مثل الفراشة، مثل طاووس جميل
مادمت أنت أمامها..أيها الأصل /البديل.[2]

يقدم الشاعر هنا عدة تشبيهات يبني بها حقيقة ثلاثة أمور : حياته- ذاته - المرآة ، فيقدم نفسه من خلال ثلاث تشبيهات فهو موت للأحقاد ، وهو الجمرة الحرى ، وهو وضوح المرآة المبهمة ، ثم يقدم ثلاث تشبيهات يصور فيها ما آلت إليه هذه المرآة فهي قلادة – فراشة- طاوُوس جميل، لكنها هي كذلك فقط عندما يكون أمامها؛ إذن هو يصف نفسه، يصف صورته المنعكسة على المرآة.

ومن ذلك قوله:

غريبٌ ..
هذا الذي يحتدُّ محموماً في الهواء
يشبه الحجر
ويشبه المطر
ويشبه الأيام القادمة .
غريبٌ ..
هذا الذي يرتد مهزوما في الخلاء

(1) خوراني، يوسف، المرآة والنافذة دراسة في شعر سعدي يوسف، مرجع سابق، ص ١٨٠
(2) أكرم، فيصل، الخروج من المرآة-التداخلات،مرجع سابق، ص ٦٣

يشبه السفر
ويشبه الأثر
ويشبه الأحلام المتراكمة .[1]

يقع هذا الغريب بين متناقضين قدمهما الشاعر من خلال عدة تشبيهات ، فهو في البداية يجعله يتحد محموماً في الهواء حيث الانطلاق فيكون كالحجر ثابتاً قوياً، وكالمطر بمعالم الحياة التي يمنحها للأرض، وكالأيام القادمة بما تحمله من تفاؤل وأمنيات، ثم يجعله يرتد مهزوماً في الخلاء حيث الضياع والتيه فيصبح كالسفر الذي يحمل معه هم التنقل والاغتراب، وكالأثر بما يحمله من معاني الرحيل والذكريات، وكالأحلام المتراكمة والتي يدل تراكمها على كثرتها الناتجة عن عدم تحقق أي منها، مما جعلها تتراكم فتصيب بالإحباط واليأس .

ويبدو أن الشاعر يريد أن يصف شعوراً لم يجد له وصفاً صريحاً ، وتكراره لـ (يشبه) يدل على أنه يأخذ وقتاً في محاولة إيجاد الشبيه ، وكل هذا يدعم غرابة الشيء الذي يصفه وحيرته منه ومن تناقضاته.

ويقول أيضاً :

غامضةٌ هذه الشمس.
وجهها بين البياض
وبين حزن المتعبين ،
كأنه في كلّ كأسٍ للمرارة والتعازي
قد تجلّى ..
غامضةٌ هذه الشمس
ووجهها غامضٌ ، وكأنه
مثل المرايا في القرابةِ .. ليس إلاّ .[2]

فالحقيقة الثابتة في الأبيات أن هذه الشمس غامضة ، ألح الشاعر على ذلك بتكراره مرتين، واسم الاشارة يدل على أنها أمامه، ويفصّل في هذا الغموض فوجهها بين البياض وبين حزن المتعبين وجه مصفر شاحب فاقد للحياة ، ويشبه حال وجهها هذا بلون الخمر بدلالة كلمة كأس التي يستخدمها الشاعر في غير موضع للدلالة على الخمر ، ويحدد الغرض من هذه الكأس فهي ليست للتسلي وإنما الدافع لشربها الشعور بالحزن والفقد، وهو بذلك يستخدم الشعور لتقديم صورة حسية لغموض الشمس.

ثم يخرج من هذا التشبيه بغموض وجه الشمس أيضاً ، لكن المفاجأة هنا في أنه يشبهه بالمرايا ، فكأن غموض الشمس ووجها يشبه وجهه هو ، أو قد تكون صورة الشمس هي صورة وجهه ، وبذلك لا يكون حزن المتعبين والمرارة والتعازي إلا المشاعر التي تسيطر على نفسيته وعبر عنها بجعلها في طرف المشبه به ، أي أنه يريد تشبيه علامات الحزن والتعب والمرارة والتعازي التي ظهرت على وجهه كما رآه في المرآة فحجبت إشراقه وأحالته لوجه شاحب غامض ؛ يشبه ذلك بشمس حُجِب ضوؤها فلا هي مشرقة ولا هي منطفئة .

جـ - الحلم :

وهو الشكل الأقل استخداماً لدى فيصل أكرم ويسمى أيضاً أسلوب تداعي المعاني أو الصورة السريالية، وهي التي "لا تريد الوقوف عند حدود المنطق في هذه الصور ... وتريد أن يكشف الشاعر بالصورة عن حالات النفس الساذجة الحالمة ، وترى أن صور الشعر مثل صور الأحلام وخواطر المرضى ، لها ظاهر ولكن لابد من تأويله بباطن يشف هو عنه ، ولذا فهي تكشف أحياناً عن الصور الغامضة للنفس في دقتها وسذاجتها . ومن

(1) أكرم، فيصل، الصوت..الشارع، مرجع سابق، ص ١٢١
(2) أكرم، فيصل، نصف الكتابة، مرجع سابق، ص ١٠٢

وراء هذه الصور يصل المرء إلى منطقة أقرب إلى اللاشعور، يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور، حتى يترجم بالكلمات عما لا يدرك "[1].

وعماد هذه الصور؛ اللامنطقية في ترابط الصور على مستوى تركيب الصورة ذاتها أي بين طرفيها، أو على مستوى علاقات الصور المفردة ببعضها فهي "يعبر عنها بجمل لا ترتبط بسوى الموضوع ، ولا يعبأ فيها بالدلالة العقلية المنظمة ، بل بنوع من الإيحاء يربط ما بينها ويجعلها تدور حوله.

وأقوى الصور عندهم هي التحكمية المتناقضة المتواردة على معان يصعب التعبير عنها ، وتربط ما بين الأشياء البعيدة ربطاً يحدث هزة في العقل والحس معاً"[2]، وبذلك يكون غموض هذه الصور ناتجاً عن غموض الشعور المراد التعبير عنه.

وقد قدم (فيصل أكرم) بعض الصور الجزئية من خلال هذه الآلية، فيظهر أحياناً وكأنه يتلاعب بالكلمات، من ذلك قوله:

هل هذا أوان الوقعة الأخرى؟
ربما ..
كان الواقع يتعلّق بآخر نصٍّ
لم يُكتب له أن يكون واقعاً
حتى الآن.
وربما ..
كان الواقع يتسلّق أشجار القدامى
لكي يستقبل المجهول
في عالمٍ
يتجاهل نفسه
ويتجاهل أنه المجهول ،
منذ اقترابه من ذاكرةٍ ليست له .[3]

يظهر من خلال هذه الصور كيف أن الشاعر يسترسل في رسم أحداث لعالم خيالي سريالي ، فالواقع الذي شُخص هنا ويبدأ بالتعلق والتسلق والتداخل بين المجهول والتجاهل والاقتراب من ذاكرة ليست له؛ جميعها أمور يستحيل تحققها، وتظهر وكأنها هذيان حالم عند تخيلها كواقع ، وقد يصور اختلاط الزمن في الأبيات حاضر وماضي ومستقبل ما يريد الشاعر التعبير عنه من تعلق بالماضي وإحباط من الواقع أو الحاضر وخوف من المستقبل المجهول فالشاعر يجمع هذه الأزمنة في قوله (كان الواقع يتسلّق أشجار القدامى لكي يستقبل المجهول).

ومن هذه الصور أيضاً قوله:

يخافُ
كأنّ ميزاناً مداناً
كاد أن يُرمى على جبل من الخطوات
تكمن تحتها كُتُبٌ ، سيفهمها الذي
عادت به الأوراقُ كي يخسرْ ..
حتى إذا انسحبت عليه خطيئةٌ
ما خطّها قلمٌ لهُ
مرّتْ به الأمطارُ ، تأخذه إليها

(1) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص ٤٠١
(2) المرجع السابق، ص ٤٠٢
(3) أكرم، فيصل، كبار، ص ٦٣

في حساباتٍ مع الذنب الذي
ما اعتاد أن يُغفرْ ..[1]

يقدم الشاعر هنا الصور السريالية كشرح لقوله (يخاف) فتظهر الصور مجهولة الترابط يصعب تصورها في الواقع ، وإن كان التركيب قادراً على ربطها ببعضها فإن الدلالة تعجز عن ذلك إلا من خلال خيال سريالي حالم، والخوف هنا سببه الشعور بالإدانة والشعور بالذنب والخسارة ، والشعور بالظلم والغبن، وخاصة أنه بعد رحلة ومعاناة في محاولة الوصول إلى القمة، لكنة لم يصل، ويبقى البكاء وسيلة للمواساة.

ومن ذلك أيضاً ، قوله:

هكذا كنتَ :
تفرحكَ أفراحُ غيرك
وتحزنكَ أحزانك ..
وكأنما أنتَ الذي راحت على كفّيه راحاتٌ
وتساقطت من حاجبيه أتربةٌ
لم تصل إلى الخدّين إلاّ كقطعةٍ من الطين البارد
ينتظر بعض الهواء ..
ينتظر بعض الشموس ، لينضج كعرقٍ نافرٍ
يأخذك إلى أوّل الشلاّل
حيث الجبال تميل إلى قواعدها
والأشياء تفلتُ الأشياء ، وتُسلِمها إلى المسامير
هل تجدي المسامير في ذمّة الماء ؟
قال أحد العرّافين : أمامك ، أيّاً كنتَ ، سكّة سفر
والسفر عادةُ بعضِ الماء
وأنت محكومٌ ببعض المسامير
كن إذاً أكثر غربةً ، واطمئن ..[2]

يظهر هنا أيضاً التدفق السريالي للصور، وإن كانت بداية المقطع صريحة وواضحة إلا أنه يقدم صوراً غامضة لشرح ما صرح به ، وكأنه بذلك يعبر عن التصرف اللامنطقي الذي صرح به ، فالأتربة تسقط من حاجبيه، وتتحول إلى عرق نافر ينتهي به إلى أول الشلال ثم يدخل في دوامة الثبات والتفلت لينتهي بالعودة للتصريح من خلال ما يشبه الحكمة (كن أكثر غربة، واطمئن..) وكأن ارتباط الانسان بمن حوله هو سبب اضطرابه وعدم منطقية انفعالاته.

ثالثاً: المعادل الموضوعي:

يلجأ الشعراء إلى هذه الآلية كي يعبروا عن تجاربهم بشكل غير مباشر، فيسقط أحدهم شعوره أو تجربته على موضوع خارجي، وقد ينأى بنفسه عن التجربة متخذاً موضع المتأثر به، أو الواصف له،حيث أن هذه الآلية تقوم "بترجمة العاطفة ونقلها عن طريق إيجاد بديل موضوعي لها"[3].

وقد استخدم فيصل أكرم المعادل الموضوعي – وإن كان حضوره متدني مقارنة بالآليات الأخرى -للتعبير عن شعور في داخله.

(1) أكرم، فيصل، آت من الوادي، مرجع سابق، ص٩٣
(2) أكرم، فيصل، نصف الكتابة، مرجع سابق ، ص ١٢٠
(3) خوراني، يوسف، المرآة والنافذة دراسة في شعر سعدي يوسف، مرجع سابق، ص ١٩١

ومن الصور التي قدمها من خلال المعادل الموضوعي قوله:

يا أيها الحبر الصديق:
ألم تزغ عيناك يوماً
عن عيون الغربة الخرساء
والجفن الموارب؟
زغ بعينيك اللتين
سئمت لونهما الثقيل، سئمت
بسطتك الرخيصة..
لا اشتعالك نور الدنيا
ولا أنت انطفأت بظلمة الغافين عنك..
وبين فعل القول، والقول المفعل
بالسكون..
توزعتْ فينا الشظايا
وانفجارك لم يصل..[1]

يتحدث الشاعر إلى الحبر ويصفه بالصديق ، يفضفض له بما في نفسه ، يصارحه ، يعاتبه ، هو في الحقيقة يتحدث عن نفسه أو مع نفسه، لكنه لا يجرؤ على هذه المصارحة، لا يتحمل ألم الفشل، وجهوداً لا نتيجة لها، كأنما هو يتأمل كتاباته وكأن هذا الحبر هو الذي انساب وصاغ الكلمات ، لا علاقة للشاعر بذلك ، فيحاول إفاقة الحبر المخدوع ، أَفِقْ من تغربك وتخيلاتك وأحلامك ، تجاوز ذلك ، فأنت لم تحظَ باهتمام ، لم تحقق صدىً ملفتاً، لم يكن اشتعالك كافياً للإنارة، ومع ذلك مازلت متقداً على الرغم من سطوة ظلام التجاهل .

هذه الامور محبطة وخير وسيلة للتعبير عنها هي اتخاذ معادل موضوعي ، يتم من خلاله عرض الحقائق والبوح بما يصعب على النفس البوح به.

ويقول في موطن آخر:

يا سائل النجم المهاجر ، للمدى
عن كل طيف عابر..
أنى لغيرك أن يقف ؟
وبأي شيء يختلف ؟[2]

فالشاعر هنا يتجرد من الهجرة ومن السؤال، وهما أمران يعبران عن الشاعر ذاته ، لكنه يسقطهما بالتساؤل في (يا سائل) ، وبالوصف في (النجم المهاجر)، على معادل موضوعي حتى يخفف من مشاعر الحنين والغربة .

ووَصْفُ النجم بـ (المهاجر للمدى) يحمل دلالة الهجرة اللامتناهية فالمدى لا يمكن تحديده ، ويوحي بالامتداد غير المحدد ، ويظهر شعور الافتقاد - الذي هو سبب في التساؤل - في قوله (عن كل طيف عابر) فالعموم في (كل) تَنَاسب مع الهجرة للمدى، فهذا الامتداد الواسع يرجح التلاقي .

كما أن استخدام النجم معادلاً موضوعياً لمشاعر الغربة والحنين الناتجة عن الهجرة يقدم دلالة زمنية لهذا البوح ، فالنجم يظهر في الليل ، والليل -غالباً- يثير الذكريات والحنين للأشخاص والأماكن والأحداث.

(1) أكرم ، فيصل، الخروج من المرآة – التداخلات، مرجع سابق ، ص ٩١
(2) أكرم، فيصل ، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها، مرجع سابق، ص ٦٨

رابعاً: آلية المفارقة :

تمثل المفارقة أقل الآليات التي استخدمها (فيصل أكرم) في بناء صوره الجزئية، وتقوم هذه الآلية على "إبراز التناقض بين حدثين أو واقعين أو طرفين متقابلين"[1]، أي "تتم عبر الصراع بين محورين يشكلان ثنائية"[2]، ويمكن التمييز بين نوعين منها هما "مفارقة الازدواج ومفارقة التضاد وإن كانتا لدى بعضهم واحدة، والأولى تركيب فني يقصد إليه الشاعر لأنه يجد فيه البناء الوحيد القادر على حمل إحساسه"[3] وهو ما تم تناوله في التضاد في مبحث الصورة المفردة ، حيث عمد الشاعر إلى تركيبات لغوية تجمع متضادات[4]، "أما الثانية فهي تصالب بين فكرتين أو معطيين يمزجهما الشاعر مزجاً حتى يظهر أن كل منهما يحمل في ذاته نقيضه ، وتلتقي المفارقتان بعد ذلك في أن أطرافهما المتقابلة لا يلغي أحدها الآخر، بل على العكس إنه يضيف بوجوده إلى جانب قرينه وتداخله معه بعداً ثانياً وثالثاً ... إلى الموقف الشعوري الأصلي"[5]، وفيما يلي سيتم تناول النوع الثاني للمفارقة، وكيفية توظيف فيصل أكرم له في بناء صوره الجزئية .

فمن المفارقات التي قدمها الشاعر قوله:

لم يكن جرحي مشاعاً..
لم يكن حزني قناعاً..
كنتُ أوّل من يرشّ الماء صبحاً
فوق أعشاب القبور؛ وقد تولاّني الظمأْ
كيما أوزّع مهجتي، والقلب، والأضلاع
في كل الصدور..
ولا أفكر في صواب أو خطأ
الآن أغرق في سواد مالح..
الآن أنهل من صدأ..[6]

تظهر المفارقة التصويرية بدءاً من جرحه وحزنه المخفيين، فلا أحد يعلم بالألم الذي يسكنه، على الرغم من ذلك هو أول من يواسي الناس، حتى الموتى يحرص على اخضرار أعشاب قبورهم وكأنه عمل يومي له، والمفارقة أنه هو أيضاً يحتاج للمواساة، إذ عبر عن ذلك بقوله (وقد تولاني الظمأ) هو بحاجة إلى هذا الماء، هو ما زال على قيد الحياة، هو أولى بهذا الماء، لكنه بلغ في المواساة حد الافتداء بروحه وقلبه بل بأضلاعه أيضاً، وتحمل هذه الصورة أيضاً دلالة ردة فعلهم المفقودة تجاه تضحياته فكأنهم موتى، وعلى الرغم من ذلك لا يهتم إذا كان ما يفعله صواباً أو خطأ، وفي ذلك دلالة على الإيثار أو محاولة التسلي عن جرحه وحزنه بالاهتمام بالآخرين .

كل ما تقدم من مفارقة كان في الماضي فالشاعر قدمه بقوله (كنت)، فما الوضع الآن ؟؟ مفارقة أخرى، الآن (يغرق) ، الآن (ينهل) ،وفي كلا الكلمتين دلالة التشبع بالماء وإن كان في (يغرق) دلالة على زيادة الحاجة، لكن الغرق لا يكفي ليصور معاناة الشاعر فيصف ما غرق به (سواد مالح) ظلمة وحرقة يغرق بها مجروح حزين، كذلك (ينهل) ارتبطت بالصدأ على الرغم مما تحمله (ينهل) "من دلالة الشرب حتى الارتواء"[7] ، إذن معاناة الشاعر لا تنتهي لا بالعطش ولا بالإرتواء.

ويقول أيضاً:

([1]) خوراني، يوسف، المرآة والنافذة دراسة في شعر سعدي يوسف، مرجع سابق، ص ١٨٧
([2]) المرجع السابق ، ص ١٨٩
([3]) اليافي، نعيم، تطور الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث،مرجع سابق، ص ١٥٥
([4]) انظر الفصل الثاني ، المبحث الأول، ص ١١٣
([5]) اليافي، نعيم، تطور الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ١٥٦
([6]) أكرم، فيصل، مقدمة الكتاب الأخير، مرجع سابق ، ص ٨٧
(٧) المعجم الوسيط ، مادة نهل ، ص ٩٥٩

وهماً سعيتُ إلى الألمْ
حتماً سيطلبني الندمْ
حُلماً رأيتُ خسارتي ، فعشقتها
أنا عاشقُ الخسران في كلّ امتحانٍ
كي أجدِّدَ بالرهان قناعتي
وبراعتي [1]

فالألم إحساس يعاني منه الشاعر ويسيطر على حياته، والخسارة هي سبب هذا الألم، لكنه يتكيف معه بطريقة عجيبة هي بؤرة المفارقة ؛ فقد أصبحت الخسارة التي تتكرر معه في كل محاولة حلماً له، بل قد عشقها وأصبح يراهن بها لثقته ببراعته فيها ، مما يدل على سقوطه في قاع اليأس والخذلان.

بهذه المفارقة يحاول الشاعر أن يمنح نفسه شيئاً من الراحة عندما يصدق تنبؤه بالخسارة، فلماذا يستنفر قواه ما دام في النهاية سيخسر، وفي ذلك استسلام تام لليأس، ولكنه يعلم في قرارة نفسه أنه سيندم يوماً.

ومن المفارقات المعتمدة على جانب ثقافي قوله:

(هل فرشت العشب ليلاً
وتلحفت الفضا؟)
بل فرشت الجمر ظهراً
وتلحفت الحديد
وكتبت الشعر.. وحدي
فوق أرضك.. والبعيد..
لم يزدني البعد إلا..كنت
في الأولى أزيد..![2]

الأبيات الواقعة بين قوسين هي من قصيدة (المواكب) لـ(جبران خليل جبران)، والشاعر هنا يقدم انطلاقاً من هذا النوع من المعارضة الشعرية مفارقة من خلال بعض الأبيات المنتقاة .

فبينما يقدم (جبران) صورة تبعث السكينة وتعود بالإنسان لفطرته وبراءته وهو في حضن الطبيعة ، يقدم فيصل أكرم صورة معاكسة غاية في الاحتراق والعذاب، فهو بين مثلث ملتهب حرارة الجمر وحرارة الشمس وسخونة الحديد ، لا مفر من الألم لا نفحة من نعيم ، وهو في هذه المعاناة وحيداً مغترباً .

وفي قوله (فوق أرضك والبعيد) إشارة إلى أنه يقيم هذه المفارقة الشعورية ليست بسبب اختلاف المواقع الجغرافية، بل هو يشترك معه في نفس المكان لكن يحمل شعوراً مناقضاً لشعوره .

(1) أكرم، فيصل، حوار الليل ونجمة الصبح، مرجع سابق، ص ٢٠
(2) أكرم ، فيصل ، الخروج من المرآة- التداخلات ، مرجع سابق، ص ١١١

المبحث الثالث:

الصورة الكلية

نظراً لاهتمام النقد الحديث والمعاصر بدور الصورة في نقل التجربة عاطفياً فكرياً؛ أصبحت الصورة الكلية تمثل النص أو القصيدة كاملة ، وبهذا أصبحت أنماط الصورة الكلية ترادف أنماط بناء القصيدة الحديثة أي أن "الأنماط البنائية للقصيدة هي أساليب بناء صورتها الكلية وتركيبها وتفاعلها"١.

وقد تم رصد العديد من أنماط البناء في شعر (فيصل أكرم) من خلال دراسة نمط البناء في قصائد العينة البالغ عددها (٨٩)، وقد تم تصنيف هذه الأنماط وتحديد نسب حضورها بالنسبة لعدد القصائد ، والجدول التالي يبين هذه النسب:

(١٢) أنماط بناء الصورة الكلية ونسب حضورها:

م	النمط	عدد القصائد	النسبة
١	الدرامي	٨٩	١٠٠%
٢	المقاطع	٦٨	٧٦%
٣	اللولبي	٥٧	٦٤%
٤	الدائري	٢٧	٣٠%
عدد القصائد		٨٩	

يظهر من خلال هذا الجدول حصول البناء الدرامي على النسبة الكاملة، ويمكن إرجاع ذلك إلى تجربة فيصل أكرم في دواوينه العشرة التي تقع بين جدليات عدة ، بدءاً من جدلية الخروج والرجوع للمرآة، إلى جدليات الـ(هنا) والـ(هناك)، والسؤال والجواب، والمعرفة والجهل ، والقريب والبعيد، والضوء والظلام ، والصمت والكلام ، والسكون والحركة ، والطلوع والنزول، والموت والحياة، واللون والسواد، الماضي والحاضر، الحضور والغياب ...

وهذه الجدليات تتنازع حياة الشاعر مما يخلق صراعاً داخلياً بينه وبين ذاته، وخارجياً بينه وبين محيطه من أناس وأشياء، فصيغة المخاطب حاضرة بقوة في شعره ، وعلو النبرة وإنهاكها يصور التعب الذي يصر عليه الشاعر كَسِمَة موضوعية بالإضافة إلى الأحلام والأمنيات والممكن والمستحيل .

والتعبير عن هذه الأمور المتناقضة يتضمن رؤىً متعددة، مما يخلق صراعاً درامياً إرتكز فيه الشاعر على العناصر الدرامية من حوار وسرد وتعدد أصوات وشخصيات.

ويأتي حضور البناء المقطعي أيضاً بصورة كبيرة، وذلك يعود إلى أن البناء الدرامي والمقطعي يشتركان مع باقي أنواع الأبنية كما ذُكِر سابقاً ، في حين أن البناء اللولبي يحضر بشكل أكبر مقارنة بالبناء الدائري مما يدل على الاضطرابات اللا متناهية في شعور الشاعر .

وفيما يلي عرض لهذه الأنماط ونماذج لها من خلال قصائد كاملة :

(١) صالح، بشرى موسى ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،مرجع سابق، ص ١٤١

أولا: بناء الصورة الكلية من خلال البناء الدرامي :

بالنظر في شعر (فيصل أكرم) فإن استخدام عناصر البناء الدارمي تشكل ظاهرة في شعره خاصة الحوار الداخلي والسرد، وسيتم دراسة هذه الخصائص أولاً بشكل منفصل ، لبيان أنواعها وطرائقها عند (فيصل أكرم)، ثم سيتم عرض نموذج لقصيدة من أجل دراسة هذه العناصر، وكيفية تفاعلها لتصعيد الصراع الدرامي.

أ- الحوار:

يستخدم (فيصل أكرم) عنصر الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، فيعمد إلى عقد حوارات خارجية متنوعة فتأتي من طرف واحد أو حوار متبادل ، أو حوار مع شخصيات أعلام ، ولكن الحوار مع الشخصيات المجهولة هو الأكثر.

من نماذج الحوار من طرف واحد في شعر فيصل أكرم يقول:

ها أنتَ وحدكَ ، في الطريق إلى الصديقْ
هبني وهبتكَ بعضَ بعضي ، يا صديقي ، وابتعدْ
كيما يطولُ بيَ الطريقْ
دعني وشأنك بعضُ شأني ،
سوف ألعقها جراحاً .. كنتَ تعرفها معي
ولسوف ينتفضُ التعارفُ بيننا ..
لم تختلف أعمارنا ، إلاّ بقدر البوح والكتمانْ
لكنّ أشواطاً قطعناها معاً
عضّتْ على شفتيْ كلينا أن : (توقّفْ) ،
إنما .. لم يستطع منّا أحدْ
(هي ذي بلادٌ في الشوارعِ ،
لا شوارعُ في بلدْ)..
فلتمضِ يا بعضي إلى بعضٍ تخطى بيَ كلَّ مرتكنٍ قصيٍّ
واستحالَ قلادةً لم تعتنقْ عنقاً سوى الفقدانْ
فلتنتظرْ في داخلي يا أيها الإنسانْ[1]

تصور الأبيات الرغبة والرهبة في لقاء الصديق، حيث أن الحياة بمفترقات طرقها وكثرة مشاغلها تقتل المشاعر الإنسانية وسبل التواصل بين الأصدقاء، وفي الأبيات لا يظهر سوى صوت الشاعر ، وقد يكون لرغبته في غياب هذا الصديق أخفى صوته، واكتفى بصوته طالبا الابتعاد، كي لا يصدم بما سيجده عليه، فيحظى ببعض الأمل في بقاء صداقتهما.

ومن الحوار المتبادل قوله:

(فُقدان)
- من سوف يبحث عنك ؟
- أعرفهم : نَسوْا
- ولمن ستمضي ؟
- إن للدنيا اغترابات تكونُ ،
إذا يكنُّ على مشارفها الغريبْ .

(١) أكرم، فيصل، حوار الليل ونجمة الصبح، مرجع سابق، ص ٥١

- هل ستفقد كلَّ شيءٍ ؟
- مادمتُ افقد كلَّ مبتعدٍ حبيبٍ ،
هل أخافُ إذا سيفقدني قريبٌ في القريب ؟[1]

والحوار هنا لا يتضح فيه الطرف الآخر، وقد ناسب مضمون الحوار حيث النسيان والغربة والفقد ، وجهل الوجهة والمصير .

ومن قصيدته (محاكاة المواكب) حوار بينه وبين شاعر آخر ، حيث أفاد من قصيدة (المواكب) للشاعر (جبران خليل جبران) وفي الحوار مفارقة ظاهرة بين المكان الذي يقتسمه زمنين مختلفين ، يقول:

(هل تخذت الغاب مثلي
منزلا دون القصور؟)
إيه يا جبران إني
ما اتخذت الغاب إلا للمنام
وما كسرت الصخر
في غير اللعب..
أما المنازل والنزول، فدونها
الأصقاع..والإيقاع
في صخب يسيل:
هل على هذي البسيطة منزل
يسع القصيدة والعويل؟
لا تقل شيئاً، ستكفينا المواكب ..
قبل أن نرث البديل[2]

ويظهر غرق الشاعر في الخيال من خلال التساؤل والتحاور ثم يقول (لا تقل شيئاً) فيكتفى بالمواكب وكأنها جواب دائم للشاعر.

وقد استخدم (فيصل أكرم) كذلك الحوار الداخلي، وقدم من خلاله عدة أنواع منها: الحوار الداخلي بصيغة المخاطب، كقوله:

مثل نفسك : لا أحد
يتعذّرون على يمينكَ أن تصافحَ واحدا ً،
مرّتْ بهِ أسفارُهُم حتى افتراقكَ عن خُطاك ..
يتعذّرون على يديكَ ، وتعذرُ الإنسانَ في يدهم
يداكْ
ولأنكَ الماشي إلى أهلٍ نسوْكَ ،
فسوف تنسى أنك " الماشي على جثث الذينَ
خسرتهم ،
وخسرتَ لفتتهم إليكَ "[3]

فمن خلال تجربة الشاعر يظهر هنا أنه يتحدث إلى نفسه، وهذا الحوار الداخلي جاء بضمير المخاطب ، قد يكون لذلك دلالة عدم الرضا أو محاسبة للنفس، وأي كانت الدلالة فإن هذا الأسلوب يجعل المتلقي مشتركاً في الحوار ،فكأنه يتحدث إلى المتلقي ، وبذلك يلفت انتباهه، ويوقعه في وسط مشاعره ورؤيته.

([1]) أكرم، فيصل، كبار، مرجع سابق، ص ٩
([2]) أكرم ، فيصل، الخروج من المرآة- التداخلات، مرجع سابق ، ص ١١١
([3]) أكرم، فيصل، شربنا من الكون حتى العدم، مرجع سابق، ص ٢٤

كما يأتي الحوار الداخلي تحاور مع الذات، يقول:

ماذا تجيبُ إذا سئلتَ عن السنين ؟
عن كل عمرك ، عن يديك ، عن الجبين ؟
ستقول: تعرفني حياتي
ثم تسأل : من سيعرفها حياتي ؟
أنت تجهل من يحبّ حياتكَ العاديّة الخضراء [١]

يظهر الحوار هنا وكأنه إجابات متوقعة ومعروفة ومستهلكة للطرف الآخر المتمثل بالذات، ويظهر الشاعر هنا وكأنه لا يعطي فرصه للطرف الآخر بالدخول للحوار ويسترسل في توقعاته واحتمالاته.

ويأتي الحوار أحياناً بصيغة المتكلم المفرد كقوله:

ولأنني ،لا عذر لي ..
حاولتُ أن أخفي عن المرآة كل ملامحي
وأسير من سَفَرٍ إلى سَفَرٍ
ومن تعبٍ إلى تعبٍ
ومن حبٍ بلا ذنْبٍ إلى ذنْبٍ بلا قلبٍ
يلاحقني بلا حبٍ
ويتعبني بلا ذنْبٍ
ويرميني بلا قلب إلى نفسي
ويا ويلاه من نفسي ..
يا ويلاه من نفسي..
تردُّ إليَّ ماضيَّ الذي حاولتُ أن أنساهْ
وتخطفُ من يدي عمراً سألتُ الله أن أحياهْ
فيا ويلاه من نفسي ..
يا ويلاه .. يا ويلاه [٢]

ويظهر الحوار هنا المعاناة في محاولة التغير ، وكذلك الصراع مع النفس من جهة، ومع الماضي والمستقبل من جهة أخرى.

ويأتي كذلك بصيغة الجمع:

وبرغم كلّ صغيرةٍ كبُرتْ بنا
وبرغم ما حُزناهُ من أضوائنا
لازال ينقصنا حنانُ الأمّ ،
ينقصنا أبٌ راعٍ لنا .. في زمرةِ الأفذاذْ
لا زال ينقصنا الأخُ – الأستاذْ
لا زال ينقصنا الملاذْ ..
لكنَّ تلويحاً أخيراً باكتمال مسيرةٍ
هو ذا سيمنحنا الصلابةَ في انكساراتٍ نؤجلها
لنحيا ..
كم ذا نؤجلها لنحيا ..؟![٣]

([١]) أكرم ، فيصل، كبار ، مرجع سابق ،ص ٦٥
([٢]) أكرم فيصل ، شربنا من الكون حتى العدم، مرجع سابق، ص ٤٤
([٣]) أكرم، فيصل، شربنا من الكون حتى العدم، مرجع سابق، ص ٩٢

استخدام أسلوب المتكلم مع ضمائر الجمع يؤدي ذات الوظيفة التي يؤديها أسلوب المخاطب ، فالشاعر هنا يتحدث عن نفسه لكن ضمائر الجمع أشركت المتلقي معه في التجربة.

وقد تنثال المعاني دونما وجهة، فيكون الحوار الداخلي هنا أقرب للسرد، يقول :

الكف مثل خريطة
ضاعت بها الخطوات ..
والوجه منتشر ، على المرآة
ألف وجه مثل وجهي..
ألف مرآة تصافحني ،وتشبه بعضها
والليل غاف
والسماء كبيرة
والأرض مثل الكف:
خط مائل .. ودوائر ..
أنا كنت وحدي ،فوق كفي
بينما حل المساء ..
بهذه البلد الوسيعة
أوسع الكلمات، كنت أقولها
في أوسع الحالات ..كانت غربتي
تختال بين أصابع الغرباء
بين الملح.. والرمش المكحل
والسماء الآن : كل الأصدقاء[1]

فلا يظهر هنا توجه معين للحوار الداخلي، بل ينساب بأريحية، على الرغم من مشاعر الغربة والوحدة التي تسود الأبيات.

هذا فيما يخص الحوار بنوعيه، ويلحق بالحوار تعدد الأصوات فهو اختلاف للرؤى يقدمها الشاعر من خلال شخصيات معروفة أو مجهولة، "تعبر عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة من أبعاد رؤية الشاعر أكثر مما تعبر عن أحداث درامية تتطور وتنمو ، أي أن هذه الشخصيات المتحاورة المتصارعة هي بمثابة رموز لأفكار الشاعر و أحاسيسه"[2].

ومن تعدد الأصوات لدى (فيصل أكرم) قصيدة (يقول الذي) والتي قدم فيها أربعة أصوات تعبر عن آراء متعددة ، يقول:

سأهديك قفلا
وأنظر كيف ستأتي بباب
يصد الهواء الذي اهتاج فيك
وفي بيت جارك..
سأهديك فعلا
وأصمت ،
كي أسمع الأغنيات الفريدة
تلك التي سوف تنشدها
بعد يوم انتصارك ..
(يقول الذي ذاع صيت يديه)

---

(1) أكرم، فيصل، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق، ص ١٤٣
(2) زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص ١٩٥

سأفديك بالصحو
أسهر ليلا طويلا ، لأجلك
أغفو نهارا ..
وأدخل في ملتقاك احتضارا
أطوف على كل نجم يغيب
وأرجو انتظارا ..
لعل المسافر يمضي إليك ،
على غير درب ،
ويهديك كل الشموع التي
ستحتاج من بعض عينيك نارا ..
(يقول الذي قامت الأرض فيه)
سأقبل بالصبر ،
أقبل بالكلمات على السطر ،
من أجل تلويحة منك
في طلب العز ..
يا صاحب البيت : أنت المعاني
وفيك انتبهنا إلى الحل واللغز
فيك ابتدأنا نحت الجباه
إلى صفحة الغيم ،
حيث نحض عليها الأماني
(يقول الذي لا مكان لديه)
سأبكي لديك ،
وليس البكاء لديك عليك ..
سأبكي على كل ماء خسرناه ،
أبكي على كل جرح فتحناه ،
إن كانت الأرض ، مثل المناديل
عاداتها كل جيب قريب .. ولسنا نعي
فابك ، لبعض الثواني ، معي
لا تقل للمرايا : اكتفينا بنا
هل تريد المداراة ، في بؤرة الضوء ؟
لا شك من أن بعضك تاه ،
قل إذا للدماء : ارجعي ..
(يقول الذي لا يريد التجني
على من قضى رافعا إصبعيه ..) [1]

ويُلاحَظ أن الشاعر يقدم صوت الشخصية وكأنه صوته هو، ثم يصف هذه الشخصية متأخراً ، قد يكون لاتفاق رأيه مع رأيها ، وقد أحدث هذا صدمة للمتلقي في البداية لكن مع تكرار الطريقة أصبحت الأبيات كأنها لغز يلحقه حله، فيحاول المتلقي معرفة من الذي يقول ذلك ، وتظهر تعددية الرؤى في النص من خلال العنوان المقطوع (يقول الذي..) وكأنه تمهيد لتعدد الأفكار والرؤى.

([1]) أكرم، فيصل، الصوت .. الشارع، مرجع سابق، ص ٩٠

ب - السرد:

اعتمد الشاعر كثيراً على السرد في شعره ، ويقدم به ندمه وحسرته وحنينه أحياناً ، وسعادته وآماله أحياناً أخرى ، كما أنه يحمل أشواقه لمن رحلوا دونما عودة ، وأيضاً يقدم به بعض الذكريات والمواقف والآراء .

ويأتي السرد عند (فيصل أكرم) جزئياً في الغالب ، متداخلاً مع العناصر الدرامية الأخرى ، فيأتي أحيانا بأسلوب الحكاية مستعيناً بالفعل (كان) وتصريفاته، يقول:

كنت أسعى إلى ورطة الامتياز
وكنت أخيرا على إخوتي
وكانت لي الأرض ، والشمس
والأغنيات العظيمة : بعض الحجاز
ولم أنس من زارني ، في اختباء أثير
وكان لكرسيه مقعدان ،
يقول لي : اجلس ..
وكنت أمد يدي ، كي أفتش عن مقعدي
ثم .. لا شيء إلا الذي قال : أنت
فقلت : أنا ..؟
قال : تخسر نفسك ، حين تفتش عن آخرين
فقلت : ومن هم ..؟
فقال: ستخسرهم يا شقي
فقلت : أنا ..؟
ولكنه لم يجب .
وسارت بي الأمنيات التي كنت أحملها
من رصيف .. إلى سكة كنت أجهلها
وتعلمت كيف أفرق بين السواد وبين السواد .
تعلمت أن الرماد الذي
كنت أهمله مطرقا في الفؤاد ،
سيمتصني من بلاد ، ويعصرني في بلاد .
أستريح قليلا ..
ثم أبحث عن شجر يابس، كي يكون دليلا
إلى أن أهلا أتوا .. في غياب المطر[1]

فالفعل (كان) بتصريفاته جاء هنا ثمان مرات ، استخدمه الشاعر للحكاية عن ماضٍ ، فيستخدم الفعل للتنقل من مرحلة إلى مرحلة وكأن كل مرحلة هي حكاية بأوجاعها وأفراحها ، كما أنه يوحي بأن الحال الآن تغير وكأنه لا يستوعب كيف كان ذلك ، وأيضاً يوحي استغراق في التفكير والتأمل .

ويستخدم الشاعر الارتداد وهو مصطلح روائي، يعني "قطع التسلسل الزمني للأحداث ، والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي ، وقد يتم هذا الارتداد على لسان الراوي ، أو من خلال وعي أحد الأبطال لأغراض فنية مقصودة ، كإضاءة اللحظة الحاضرة التي يتم منها الارتداد وما شابه ذلك ... وقد يكون الارتداد في القصيدة من اللحظة النفسية الحاضرة إلى لحظة نفسية أخرى سابقة عليها في الزمن،

(1) أكرم ، فيصل، آت من الوادي، مرجع سابق، ص ١٠٤

وقد يكون من حدث إلى حدث أخر – كما هو الشأن في الرواية- ..."١، أي أنّ الشاعر لا يلتزم بالتسلسل الزمني كما في الرواية، بل يتنقل في النص حسب الحالة الشعورية والوجدانية ، يقول :

عد مثل معتوه إلى أيامك الأولى:
طفولتك البريئة، لحظة الأحلام
أشعار الغرام، العشق، واللغة الرديئة،
موعد التجريب، والوطن الحبيب،
وهذه الأسماء
والأشياء
والأضواء
هل أعمى يقودك للمرايا؟
هل يجول السهم بحثاً عن حنايا؟٢

ويظهر الارتداد هنا على هيئة عناوين مكثفة لحالات شعورية متعددة، فكل عنوان منها يحوي العديد من الأحداث والمواقف والذكريات ، وكأنها اختصار للأيام الأولى حيث يصرح الشاعر بأمر العودة للأيام الأولى وهذه العناوين ناسبت الوصف (معتوه) فهي كالتخبط بين ومضات متعددة دون القدرة على الاسهاب في الحديث عنها ، والغرض من الأمر هنا التهكم والسخرية بأنه هو من يجلب الألم لنفسه وذلك من خلال المفارقة (هل أعمى يقودك للمرايا)، (هل يجول السهم بحثاً عن حنايا) فالاستفهام هنا استنكاري تعجبي من البحث عن الألأم والمكوث فيها .

ويستعين الشاعر في بناء السرد بالتركيب (montage) ، وتم التعرض لهذه التقنية في دراسة الصورة الجزئية ، كون الشاعر اعتمد على الاستخدام الجزئي للسرد .٣

وفي الأبيات السابقة تظهر هذه التقنية ، فالصور جاءت وكأنها عناوين قدمت على شكل مقطع مُرَكَّب لحياة الشاعر كومضات تعريفية مكثفة ، فهذه العناوين شملت طفولة الشاعر ومراهقته وتجربته الكتابية والخوض في تجارب الحياة وحله وترحاله وكل ما يحيط به من أناس وأشياء ومغريات ، وفي ذلك تكثيف للأحداث والمكان والزمان من خلال كلمات محدودة ، كما يقدم من خلال الوصف الدلالة الشعورية لهذه المراحل من حياة الشاعر.

ويأتي السرد أحياناً على هيئة تتابع سريالي وانثيال حلمي للأحداث، وهو أيضاً تم الحديث عنه عند الحديث عن الصورة الجزئية٤، فيكون الترابط بين الأحداث ليس ممكناً في الواقع وكأن الشاعر يروي حلماً ، يقول:

يمشي بعيدا ..
كالصخور الهابطات من الجبال
ويقول : إني قد رأيت الذئب يأكل نفسه
ورأيت ذاك البحر يغطس غارقا في الموج
كان الموج مجنونا
وكان البحر أعقل من سفينتنا الوحيدة
لم نسلم .. لم نكلم
إنما .. ضعنا هناك ، ولم نعد .٥

فهذا المقطع يحكي فيه الشاعر مواقف لا يمكن تصورها في الواقع بل هي متناقضات ، فالذئب الذي يأكل نفسه والبحر الذي يغرق في الموج وجنون الموج والبحر العاقل ، وازدواجية السفينة الواقعة بين موج مجنون

(١) زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص ٢٠٩
(٢) أكرم ، فيصل، الخروج من المرآة – التداخلات، مرجع سابق، ص ٦٥
(٣) انظر الفصل الثاني ، الصورة الجزئية، التركيب ، ص
(٤) انظر الفصل الثاني ، الصورة الجزئية، الحلم ، ص
(٥) أكرم ، فيصل، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها، مرجع سابق، ص ٦٨

وبحر عاقل، كلها صور سريالية لا يمكن تصورها في الواقع ، ثم يأتي الضياع الذي لا عودة منه، لينهي الحكاية ويأتي التساؤل كيف يقدم هذا الوصف وهو لم يعد ؟ مسقطاً المقطع في جدلية الضياع والعودة، و تأتي الأبيات كهذيان حالم أو رواية مفجوع ، لا ترابط واقعي بين أحداثها .

وفيما يلي سيتم تناول عناصر البناء الدرامي من خلال قصيدة كاملة، وتوضيح كيفية تفاعل هذه العناصر، وخلق الصراع في النص ، والقصيدة هي (من القدمين .. للرأس) :

ما عاد لي عذرٌ
أخذتُ كفايتي ، منذ احتباس الذات في الذات
الحبيسةِ
كانت الأيامُ قاصرةً
وكان الليلُ أطولَ من خيوط الشمس حول
سوادها المعتاد
والأولاد كانوا يلعبون
وكنتُ أصغرَ واحدٍ ، بين الذين سيكبرون ويتعبونَ
وكان صلصال الطريق عجينةً بين الكفوف
وبعض ناسٍ يسلكون الدرب في حذر المغير على
المرايا
و النوافير التي كانت تصرّ على انتهاك الماء
تسحبه وترفعه
ويرفضها فتتبعه
ولا تمضي به في حضنها ، إلاّ لغايات التسلَي
كي تلاحظها العيونْ
والناس كانوا يسخرونْ
ويسخّرون حياتهم لحياتهم ،
وإذا انتهت فيهم حياةٌ يحزنونْ
ما عاد لي أملٌ
ولا طمحتْ يداي لنجمةٍ إلاّ تهاوت عند قبر أبي
وأمّي
ربما كانت تدافع عن مراثيهم ، ليكتبها بديلٌ
ما تربّي بين كفّيهم
ولا دعستْ على أضلاعه أقدامهم
حتى ، ولا اتسعتْ لديه خيامهم
حتى يكون بقربهم
حتى يرى من حبهم كلَّ الذي أخفاه عنه رحيلهم
حتى هناك ..
وهناك ، يا ألله .. ما أقسى هناك ..
فهناك موتٌ لا يميتْ
وهناك ملحٌ لا يبلله المحيطْ
وهناك جرحٌ لا يحضّ على النزيف ولا يصدّ عن
المخيطْ
وهناك صوتٌ .. لا يلاقيني سواه ، إذا التُقيتْ
ولأنني ،لا عذر لي ..
حاولتُ أن أخفي عن المرآة كل ملامحي
وأسير من سَفَرٍ إلى سَفَرٍ

ومن تعبٍ إلى تعبٍ
ومن حبٍ بلا ذنْبٍ إلى ذنْبٍ بلا قلبٍ
يلاحقني بلا حبٍ
ويتعبني بلا ذنْبٍ
ويرميني بلا قلب إلى نفسي
ويا ويلاه من نفسي ..
يا ويلاه من نفسي..
تردُّ إليَّ ماضيَّ الذي حاولتُ أن أنساهْ
وتخطفُ من يدي عمراً سألتُ الله أن أحياهْ
فيا ويلاه من نفسي ..
يا ويلاه .. يا ويلاه
أنا من يعرف الكلمات ، والأشعار ، والصرخاتْ
أنا من يفهم الأحياء إن سكتوا عن الأمواتْ
لهذا فاسكتوا عني ، وقولوا : كان دون صفاتْ
فلا حلمٌ ألوذ بهِ ..
ولا ضحكٌ .. ولا دمعٌ .. ولا رقصاتْ
كأني عشتُ مغشوشاً ، ولا تُعنى بي النظراتْ
أسافر مرّةً في الليل
أفتش عن كتابٍ كان محظورا
وأحمله على ظهري ، وكان الظهر مكسورا
وأكتبه بلا قصدٍ .. قصيدةَ من يرى الظلمات في
تدويرة الشمسِ
فيا ويلاه من ليلي
ويا ويلاه من صبحي ، ويا ويلاه من أمسي
تعبتُ من الحياة ، تعبتُ .. موتي الآن يا نفساً
سُدىً سمّيتها نفسي
فثمة من يناديني ..
يهددني .. ويحميني
يعلّمني على الخَرَسِ ..
تعبتُ أنا من الإيقاع ، تعبتُ من الجَرَسِ
فليت الأرض تسحبني ، وتفلتني من القوسِ ..
المدينةُ كلها أضواءْ
وناسٌ كلهم أسماءْ
ولا شيءٌ غريبٌ مثل إنسانٍ بلا جدوى ..
يخاف من الزحام ، يخاف حتى دعوةَ العُرسِ
فإن طالت حياةٌ هكذا انتفعت فقاعاتٌ
تُعكّر صفوة الكأسِ
فيا رباه خلّصني ،
وخلّص بي خسارتي
من القدمين ..
للكفّين ..
للكتفين ..

للرأسِ .١

سبب اختيار هذه القصيدة أنها تقدم موضوعاً ذاتياً، لكن الشاعر يقدمه بصورة درامية، مستعيناً بالسرد والحوار بشكل متداخل مضطرب يتناسب مع اضطراب شعوره بين الرغبة في الموت والحياة في آن.

فالقصيدة تقدم صراعات النفس بين الذكريات المريرة والشعور بالفقد وانعدام قيمة الحياة والذات ، والوقوع بين ثنائية الماضي بمرارته والمستقبل بإشراقه ، وكيف أن الشعور بالذنب قيد يمنع من التقدم ومواصلة الحياة، لا حلول سوى الموت ، ولا راحة سوى الخروج من هذه الدنيا .

تظهر في النص عدة أصوات لكن الشاعر يحاول تجاهلها ، صوت مجهول (هناك صوت ..) ، صوت للمتلقي (اسكتوا عني) ، حديث موجه للنفس (موتي الآن يانفساً) ، صوت يناديه.

ويستخدم الشاعر السرد في بداية النص مرتداً إلى أيام ماضية مستعرضاً ثنائيتي الصغر والكبر ، والحياة والموت ، ويستخدم كذلك المونتاج في التنقل بين هذه الذكريات ، يبرز – خاصة - في تأمل مشهد النوافير فقد استرسل الشاعر في وصفها وقد يكون رأى فيها حياته وتقلباتها في هذه الدنيا ، فالنوافير وهي تحتضن الماء إنما هي تتسلى وتستعرض أمام العيون، لا تعبأ به ولا بمصيره ولا بالإنهاك الذي تعتريه .

ويجانس الشاعر بين حال الناس ما بين السخرية والتسخير (والناس كانوا يسخرونْ ويسخّرون حياتهم لحياتهم) في ذلك مفارقة بين ما يتعبون من أجله وما يسخرون منه ، وفي النهاية يفقدهم الفقد أي لذة للحياة.

وينتقل من الماضي للمستقبل، ومن الناس لنفسه، لكن هذا الانتقال عبارة عن لحظة خاطفة ليصطدم بحقيقة تعيده للماضي، (ما عاد لي أمل) فكل أمانيه تنتهي عند قبر أبويه ، وكأن حياته توقفت (هناك)، وهذا الـ(هناك) مأساة في حد ذاتها ، ويقدم الشاعر له العديد من صور هذه القسوة ، ويكرر هناك في كل مرة وكأنه يريد أن يشعر بالابتعاد عن ذلك المكان سواء أكان هذا البعد زمانياً أو مكانياً.

ويظهر الهروب من النفس أو من الماضي بمحاولته إخفاء ملامحه عن المرآة ، وبالدخول في دوامة الأسفار حتى التعب ، ولكن الإحساس بالذنب يلاحقه ، ويرميه لنفسه التي يحاول جاهداً الخلاص منها ومن الاحتباس فيها ، ومن محاصرتها له بالماضي ، ولماذا هذا الموقف من النفس ؟؟ يصرح بذلك، فهي تعيد له ماض يحاول نسيانه، ليس ذلك وحسب بل تحرمه من حياة كان يرجوها .

ترتفع نبرة الشاعر أكثر وأكثر وكأنه يحاول إخراس أصوات قد تحاول مواساته أو إخراجه من حالة اليأس التي غرق فيها، ويظهر ذلك بتكرار (أنا) ، وإدعاء المعرفة والفهم ، والطلب الصريح للسكوت عنه ، وتجاهله فهو لا قيمة له ولا قيمة لحياته.

ويقدم سرداً يعرض فيه رحلة ليلية للبحث عن كتاب محظور ، يحمله على ظهره المكسور ، ثم يقول (وأكتبه بلا قصدٍ .. قصيدةً من يرى الظلمات في تدويرة الشمسِ) هذا التناقض يصور حالة اليأس التي قلبت حياته ظلاماً ، فتساوى عنده الليل والصبح.

ويخاطب نفسه التي ينكرها (يا نفساً سدى سميتها نفسي) فلا يريد إضافتها له، فإضافتها له كان عناية لا تستحقها ، يخاطبها و يأمرها أن تموت ، وكأن خلاصه منها سيمنحه حياة أخرى ، سيمنحه الهدوء ، والصمت.

ويريد الخروج من هذه الأرض لأبعد ما يكون، ومبتعداً عن المدينة التي تعج فيها الحياة ، والناس يحققون ذواتهم وأحلامهم ، فوجوده بينهم غريب ويزيد من إحساسه بالفارق بينه وبينهم . فإذن لا جدوى لحياته ، فيلجأ إلى الله طالباً تخليصه من هذه الخسارات، بدءاً من الأطراف التي حملت دلالة الأفعال، إلى الكتفين التي تحمل دلالة الهموم، إلى الرأس الذي يحمل دلالة الأفكار.

---

(١) أكرم ، فيصل، شربنا من الكون حتى العدم، مرجع سابق، ص ٤١

والشاعر هنا يخنق الأصوات والحوارات، ولا يبقي سوى صوته الذي يزداد في الارتفاع على الرغم من التعب والإنهاك جرَّاء الصراع مع النفس والماضي والإحساس بالذنب .

وهو في بداية النص وفي نهايته يستعرض أحوال الناس ، وكأن وحدته حصرته في التأمل في من حوله، كأنه محبوس في زجاجة لا يستطيع العيش كالآخرين على الرغم من تواجده بينهم، وكأن أصوات صرخاته واستنجاده يتكرر صداها حوله، ولا يملك أحداً الوصول إليه وإنقاذه ، فيستسلم للموت بكل ضعف ويأس .

ثانياً: بناء الصورة الكلية من خلال المقاطع:

اعتمد (فيصل أكرم) على بناء المقاطع أو اللوحات كثيراً في قصائده ، وتنوع عدد المقاطع من مقطعين إلى أحد عشر مقطعاً ، ولكن الغالب لديه ثلاثة مقاطع ، كما أن المقاطع لا تلتزم بطول معين فقد تطول أو تقصر حسب النص ، ويقدم الشاعر أحياناً عدداً من القصائد تحت عنوان واحد؛ كما في قصيدة (آت من الوادي)[١] والتي احتوت على خمس قصائد مرقمة .

وتنوعت الفواصل بين هذه المقاطع مابين ثلاث نجمات(***)، أو أرقام، أو عناوين؛ والتي قد تأتي مفردة أو محاطة بعلامات ترقيم من أقواس ونقطتان رأسيتان أو يكون هناك خطاً تحت العنوان، ويجمع أحياناً بين الأرقام والعناوين .

ومن القصائد التي استخدم فيها الشاعر الأرقام كفواصل بين المقاطع قصيدة (أسئلة العقود الأربعة) [٢]:

(١)
بمعنى القمرْ
هو الضوءُ يقترفُ الذنبَ
ثم يعاكسُ صمتَ الحجرْ
هي الأمنياتُ اللواتي ارتفعنَ
نمُوَّاً
سمُوَّاً
لأفق الكواكب والسائرات
لما فوقَ بيتٍ قديمٍ .. قديمٍ
توالت عليه السنونَ اصطباراً
فكانت لطفلٍ أخيرٍ خياراً
وكان المطرْ
ثم كان السفرْ
ثم كان السؤالُ :
لماذا الأخيرُ أخيراً حَضَرْ ..؟

(٢)
بمعنى الضَجَرْ
يستغلّ السوادُ مساءَ الغريبِ
ليمتدَّ صبحاً

(١) أكرم ، فيصل، آت من الوادي ، مرجع سابق ، ص٩١
(٢) أكرم، فيصل، حوار الليل ونجمة الصبح، مرجع سابق ، ص٢٥

وجرحاً
وملحاً ذراهُ انتشارُ الغيابْ
فهل عند بابِ الغيابِ ارتقابْ ..؟

(٣)
ثم كانَ الرحيلُ
وحانَ انسحابٌ طويلٌ .. طويلُ
لما بعدَ نثرِ الشتاتْ
وما قبلَ شِعرٍ تحجَّرَ شِعراً
ليسكنَ كالدمعِ عينَ الحياةْ
فهل دونَ طوق النجاةِ التفاتْ ..؟

(٤)
بمعنى الشموسْ
مرايا الوجوهِ تخادعُ فينا خفايا النفوسْ
فماذا هو الوجهُ ؟
ماذا هي النفسُ ؟
ماذا هو القلبُ ؟
ماذا الرؤوسْ ..؟!
يقولُ الذي لا يريدُ الجوابْ :
عقودٌ من الكلماتِ : الكتابْ.
وكلُّ الإجاباتِ وهمٌ إذا لم تقم بين جارين حربُ =البسوس!
فمن جارُ نفسك ؟
- قلبي تماماً.
- ووجهُكَ في رأسكَ الآن حتماً ،
فخض حربكَ الآن حسماً ،
وعد بالهزائم .. دونَ اعتقادٍ
ودونَ اعتراضٍ ،
فعقدٌ مضى في سلامْ ..
وعقدان ضاعا ، وضاعَ التزامٌ بغير التزامْ
وعقدٌ قضى .. مثلَ برقٍ شريدٍ طواهُ الظلامْ
فخامسُ عقدٍ : فرحتَ بما كدتَ تلقاهُ فيه ؟
إذاً سوف تبكيه !
ثم سترثيهِ في ذكرياتٍ ..
لتبقى حزيناً بكل انفلاتٍ ..
فكيف التضاريسُ ، كيفَ الطقوس ؟؟

يقدم الشاعر هنا أربعة مقاطع ويظهر الارتباط بين عدد المقاطع وعنوان القصيدة ، وقد ختم الشاعر كل مقطع بسؤال ، ويظهر أن كل مقطع يمثل عقداً من العمر ، فالمقطع الأول يصور العقد الأول من العمر؛ ويقدم سؤالاً يحمل دلالة الإعتراض ، (لماذا الأخير أخيراً حضر؟) يسأل عن أسباب التأخر، وهو تأخر في القدوم للحياة حيث أكد الشاعر في غير موضع في شعره التأخر في ترتيب الأخوة، أو من خلال اعتباره الأصغر فيهم.

ويأتي المقطع الثاني ليقدم أمرين مرتبطين بالتأخر فكونه الأخير أصبح مبصراً لغياب من تقدمه ، وأسقطه ذلك في الشعور بالغربة ، دل على ذلك تساؤله (فهل عند باب الغياب ارتقاب؟) فالغياب الذي لارتقاب له هو ما كان سببه الموت .

وكردة فعل يأتي المقطع الثالث فيظهر الرحيل والانسحاب حلولاً لما مر في العقدين السابقين ، وقد جاء الشعر ململماً شتاته، ويقدم تساؤلاً (فهل دون طوق النجاة التفات ؟) وهو يحمل دلالة تفسيرية للتمسك بالشعر، فهو بمثابة عودة للحياة في حين ظن أن لا عودة .

وفي المقطع الرابع تأتي تساؤلات الشاعر متعددة بخلاف المقاطع السابقة ، وإن كانت الأسئلة الأربعة التي وردت في هذا المقطع تبحث عن حقيقة واحدة تقع بين جدلية الظاهر والباطن .

ويقدم الشاعر المقاطع الثلاث الأولى معتمداً على السرد واستخدام المصادر والأوصاف ، بينما في المقطع الأخير يستخدم الحوار الداخلي والخارجي وإن كان الخارجي ما هو إلا صوت آخر للنفس ، ويحاول فيه الجواب على حيرة الشاعر في هذا المقطع بل يحاول الاجابة عن أسئلة المقاطع الأخرى ، فالأسئلة المثارة لن تجد جواباً حقيقياً عند من لا يريد الجواب وقوله (عقود من الكلمات الكتاب) تقدم صورة ظاهرية لشكل الكلمات في الكتاب ، فالكتاب ما هو إلا عقود من الكلمات ، أو أنه يجانس بين العقد (الحلي) والعقد(مرحلة من العمر)، أي أن هذه العقود هي التي ستكون حياتك .

لكن الإجابات الحقيقية هي التي تكون في لحظات الصراع، فتخرج النفس أصدق الشعور ، فيدعوه لخوض هذا الصراع ، ظاهره وباطنه ، ثم يعرض له ملخص حياته من خلال أربعة عقود ، ويتنبأ له بعقد خامس، وأن هذا الصوت متشائماً سوداوياً متوقعاً للخسارة الألم .

وينتهي النص بالتساؤل (أين التضاريس أين الطقوس) وكأنه ليس هناك نتيجة مادية محسوسة أو معنوية قيمة.

ومن القصائد التي استخدم الشاعر فيها العناوين كفواصل بين المقاطع (قصيدة تقاطعات صغيرة) (١):

(جواب الأمس):
إلى صورة في الجدار، يغامر
في رحلة الارتفاع.. وغادر أرض المحبين
كي يبدأ المشي فوق الهواء
وكيما يجرب في نفسه
بعض أنفاسه الكامنات .. اختلافاً
ولكنهم.. عند منعطف الوقت، جاءوا..
مخضبة كفهم بالجفاء
وسحناتهم غاب عنها الضياء..
ويستل من بين أجفانهم نصل جرح
يشير إليه..
يقول:افتديناك بالحزن
فلتضحك الآن..
لكنه لم يخب، مثل أهليه
بل كان أهلاً لهذا العزاء..
فما كان منه سواه: البكاء

(أسئلة الغد):
يا أيها الكتاب،من
طرف الزوايا.. للمتون
هل تحسبون الشمس تغرق في العيون؟
هذا زمان الحبر في الشفتين،

(١) أكرم، فيصل، الخروج من المرآة-التداخلات، مرجع سابق، ص١١٩

والشاشات..
والفانوس يأخذنا إلى الغابات
هل نقوى هناك على مراودة النظر؟
فخذوا الحذر..
هي لعبة الاوقات، نفهمها
وتعلنها المدامع حين يفجعنا الخبر
فلنستعن باللون في أقوالنا
كي نستعيد سيادة الكلمات في نقل الصور
هي غاية بيضاء، فانتبهوا..
لا ترفعوا الإيقاع في وجه المطر
فالماء في دمنا، يهز الكف..لكن
هل يطاوعنا الوتر..؟

(وقت للاحتمال) :
على أي عشب ستلقي
بحلمك،يا حامل الطبل
هل خانك العقل
قد مر عمر من العمر
مفتوحة عين هذا الطريق
ومثقوبة كف هذا الصديق
وهذا الحريق
سيأتي على كل حلم غريق
فخذ وقتك الآن
لا تترك الوقت للوقت
هل تترك الأرض للعاطلين؟
هنا الآن دنيا من الركض
موقفها: الأخذ
وقفتها: عثرة المتعبين
لنا الفرق، لابد من شبهة في المرايا
فقد تصبح الأرض قبر الصبايا
وقد يشرب الزهر دمع السجين
وقد يقرع الطبل
في قلب مقتولة من سنين
فقم للتصالح صافح دواخلك الحاضرات
لتسترجع الخارجات عليك
وزد هذه الأرض أرضاً، وبعداً
فما أنت فيها.. سوى بعض طين
تسامى ..
على جمرة من وراء الجبين...!

القصيدة مكونة من ثلاث مقاطع، معنونة بـ (جواب الأمس) و(أسئلة الغد) و (وقت للاحتمال) ، وهي أمور تتنازع ذهن الشاعر، فصورت القصيدة في كل مقطع منها أحد هذه الأمور، ويحمل كل مقطع عنواناً مكثفاً يلخّص ما انتثر تحته، وقد تمثل عناوين المقاطع كبت الشاعر الذي أفصحت عنه القصيدة.

فالمقطع الأول يقدم الماضي الذي يحاول الشاعر تجنبه، وقد قدمه على هيئة حكاية لشخص، ويحاول الحياة بعد أحبابه، ويسلك في سبيل ذلك المستحيلات، لكنه يجد ألّا مهرب منهم ، فتعيد ذكراهم مراسم الحزن من جديد.

والمقطع الثاني يصور ذهول الشاعر من لعبة الأوقات وتغير الأمور، وكأن هذا التغير يخلق أسئلة متعددة عما سيكون عليه الغد .

وفي المقطع الثالث يأتي صوت خارجي يطالب الشاعر برسم مستقبله، وعدم ترك الأمور للوقت، فلا بد من السعي لذلك والاستمرار فيه، وقد عبر عنه بقوله (دنيا من الركض) ، فالتوقف يعد تعثراً ، فتصالح مع داخلك لأنه لا يمكن الهروب منه ، أما الخارج فإن لم تتوافق معه فالترحال حل لهذا الأمر.

ومن القصائد التي استخدم الشاعر فيها ثلاث نجوم صغيرة(***) قصيدة (مجرد انكسار) [١]:

كسروا عليك الباب
وانتزعوا من الأوراق صفحتك التي
امتلأت بما يدينك من تجريب نفسك
في المغامرة الكبيرة :
لم يعد في الخلف إلا نصف باب مائل
والخوف أبعد من قلوب علقت
في صدرك المسكون بالفوضى ،
وتعرف أنك الماشي على جثث الذين يسيطرون
على حياتك كلها
وهم الذين تأخروا حتى الغياب
حتى اختفاء الجرح من تحت الثياب
وهم الذين على يديك تمثلوا كل الجبال
وكلما نزلوا .. تنازلت الحبال عن الحبال
لكل نجم ،
كل قول لا يقال..
* * *

كسروا عليك الباب
واحتلوا احتفاءك بالسواد
وغيروا ألوانهم
حتى تراوغك المرايا
حين تنظر في وجوه تشبه القطرات من عينيك
تسقط بانتظام
طيلة العمر الذي ..
كسروه عند حضورهم ، وتفرجوا
في كل ما انتشرت ملامحه عليك ،
ورجرجوه لكي يضيع إلى الأبد ..
حكموا عليك بأن تعيش بلا بلد
حكموا عليك بأن تموت بلا أحد
حكموا عليك بأن تسطر : لا يحب الانتظار
وكان يهوى كل طفل ،

---
(١) أكرم، فيصل، الصوت ... الشارع، مرجع سابق، ص١١٩

كيف يمضي للأخير بلا ولد ..؟
فخرجت وحدك ،
لم تفز إلا بذاكرة تطول ولا تطال
وليس ينقصها الخيال ..
* * *

كسروا عليك الباب
ماذا ؟ لا ؛ مجرد إنكسار
لأنهم وجدوك ؟ لا ..
ولم يجدوك ، مثلك ، حين أنت وجدتهم
لكنهم وجدوا هنالك بعضهم ..
وجدوك خارج ما أرادوا أن يظل بلا مجال
وجدوك أغمض من ثقوب في الرمال ،
وجدوك أبعد من يديهم ،
وجدوك فيهم ،
وجدوك كل إجابة خرجت لتبحث عن سؤال .

تحمل القصيدة تجسيداً لاختراق الماضي بأشخاصه لحياة الشاعر، ويحمل (كسر الباب) دلالة الدخول عنوة، وأيضاً يحمل دلالة محاولة الشاعر العيش بسلام والحصول على بعض الخصوصية في حياته والتفكير في مستقبله وحياته بعيداً عند تواجدهم الدائم لكن وإن حاول هو إغلاق الباب دونهم فلا يمنعهم ذلك من الدخول فالباب يكسر .

وقد جاءت القصيدة في ثلاثة مقاطع فُصِلت بنجوم صغيرة، بالاضافة للتكرار الذي حمل دلالة الإلحاح والقسوة وقوة الحضور، وأيضاً كأن الشاعر لا يصدق ما حدث؛ فيكرره لكي يستوعبه، فهو يرى هذا الكسر (مجرد انكسار)، وكأنه يحقر منه ومن أثره كونهم متواجدين فيه، فلا يعني شيئاً أن يكسروا باباً ، فهو مكسور من الداخل جرَّاء غيابهم ورحيلهم .

فالمقطع الأول يوضح كيف أن ذكراهم تسيطر عليه فتمنع أية محاولة للتفكير بذاته وبمستقبلها، وكأنها تاهت بعد غيابهم، فهو يعترف بأن صدره مسكون بالفوضى بل أن الاحساس بالذنب يسيطر عليه فيعد اكمال المسير في حياته إهانة لذكراهم وكأنه يسير على جثثهم ، ويعترف بأنهم يسيطرون على حياته، وقوله (تأخروا حتى الغياب) يبيِّن أنه كان في انتظارهم ولم يكن غيابهم أمراً مخططاً له أو معروفاً، فكأن الشاعر استغرق وقتاً كي يدرك أنهم لن يأتوا ، لذلك يشعر بالارتباط بهم، وارتباط مصير حياته برجوعهم ، وقد يكون هذا ما تحمله دلالة التجسيد لعودتهم وكأنهم سيعودون مرة أخرى، وكأنه ما زال في انتظارهم.

وفي المقطع الثاني يتضح أن الشاعر مازال في حداد، وحضورهم انتهك السواد ، وأيضاً ارتسمت وجوههم في دموعه، بل إنه جعل وجوههم هي التي تشبه دمعاته التي جعلها قطرات تتساقط برتابةٍ مستمرة طيلة حياته.

وقد جاءوا ليروا حاله بعدهم، وزادوا بعثرة حياته، وإخضاعها لذكراهم، وفي النهاية حكموا عليه بالوحدة، وأن يعيش وحيداً في ذاكرة بعيدة، بل أنها تزداد بالخيال كما في هذه القصيدة التي يصور فيها فوضى حضورهم، وانتهاكهم وحدته.

في المقطع الأخير يحضر الاستفهام ليقلب دلالة المقطعين السابقين، ويوقع الشاعر في جدليات لثنائيات عدة؛ الداخل والخارج ، الغموض والوضوح ، القرب والبعد، وكأن الانكسار الحاصل ليس لباب، وإنما انكسار في داخله، في ذاكرته، في حنينه.

ثالثاً: بناء الصورة الكلية من خلال البناء اللولبي :

يحضر البناء اللولبي في شعر فيصل أكرم بنسبة تمثل الضعف تقريباً مقارنة بالبناء الدائري ، ويصور هذا الحضور - بجانب السمة الدرامية لشعره - تعقد البناء الشعري لديه، وتعدد الجوانب التي تصورها القصيدة، والسقوط في دوامات مرهقة، فيتناسب ذلك مع سمة التعب والانهاك التي يصر عليها في تجربته الشعرية عامة.

ومن قصائده التي جاءت على هذا البناء قصيدة (منسياتنا):

منسياتنا
منسيّةٌ صوَرُ الأحبّةِ
كم تمنّينا على الأضواء أن تأتي إليهم
كي نراهم جيّداً ..
وكم اختلفنا والظلام ، إذا رأونا .
كلهم كانوا هنا ..
والكتاباتُ القديمةُ لا تزال تخصّنا
فالأرضُ نسقيها بماء الأرضِ
والشمسُ التي ارتفعت بنا ..
كنا نصدّرها لمن سيصدّها .
كيما يفتش عن ظلالْ .
كلّ الأصابع ، ربما ، كانت سترتفع اعترافاً بالذي
كنا نراه لأننا ..
لكننا كنا نخبئها تماماً في الرمالْ .
منسيّةٌ كلماتنا الأولى
ولم تتفرّق الكلماتُ ، كي تُنسى كما يُنسى طريقٌ
لا نحضّ عليه إلاّ أولاً .
كان الغيابُ مؤجلاً ..
والمشيُ كان يريحنا ، حتى التعبْ
حتى إذا سقط الحزامُ إلى الرُّكبْ
ومضتْ على أيامنا الأيامُ ، مقلعةً
مضتْ على كلماتنا الكلماتُ : لم يُنسَ الغضبْ
ثم ، لن يُنسى كلامٌ سوف يُذكرُ ،
كالقصائد في الرثاء ، وكالبلاغةِ في الأدبْ.
منسيّةٌ تلك الفوانيس التي
كنا سنشعلها ، إذا احتجنا إلى المرآة ليلاً
لم نكن نخشى المناظر في النهارْ .
لم نكن نخشى طريقاً ..
لا يجودُ بغير أشواطٍ سيتبعها الغبارْ
لكننا كنا نريد الصبر حتى في مؤخرة الحياة ،
مع التأخّر في القيام ،
كأننا كنا نجيد الانتظارْ .
منسيّةٌ دمعاتنا ..؟
كلّ البراءات التي افتقدت حنان الأهل والأبوين ؟
لم نعتدْ على النسيانِ ..
لم نُخلق على أرضٍ يدحدرها الزمانُ ، إذا تمسّكنا بها
حتى نفتش في السدود عن المكانة والأمانْ .

منسيّةٌ صيحاتنا ، منسيّةٌ صحواتنا ، منسيّةٌ أصواتنا
أيضا ..
وأكفانٌ على أمواتنا منسيّةٌ فينا ، بمن فيها
ومنسيّاتنا منسيّةٌ ..
نرمي بها في زحمة الأوراق ،
نكتبها ، ونحفظها ، ونحياها ، ونحيا .
كم سنحياها ونحيا ..؟!(١)

يقع النص في جدلية النسيان والتذكر؛ فالمنسيات هنا ما هي إلا ذكريات حاول الشاعر نسيانها، ولكن هذه المحاولة فاشلة؛ ودليل ذلك تصريحه في آخر النص (لم نعتد على النسيان) ، وكأنه تبرير لاسترساله في تذكر ما أراد نسيانه، ويمكن اعتبار هذا البيت ذروة الشعور في النص .

والشاعر في هذا النص يستعرض العديد من المنسيات (الذكريات) ، يسترسل في الحديث عن بعضها، كصور الأحبة التي تجاذبتها جدلية الضوء والظلام ، والكلمات الأولى التي هي نتاج تعب وتجربة طويلة طوتها الأيام وبقيت كذكرى قيّمة ، والفوانيس التي حملت دلالة الوضوح في الرؤية والطريق، ثم يأتي المقطع الأخير وكأنه انفلات لشريط المنسيات (الذكريات)، الدمعات، البراءات، الصيحات، الصحوات، الأصوات، الأموات، ويختم هذا الشريط بالمنسيات المنسية، وكأنها إجمالاً لما تبعثر سابقاً، ليصل في النهاية إلى أن كتابتها وحفظها هو السبيل لإحيائها ، ويتجاوز ذلك بالتساؤل (كم سنحياها ونحيا .. ؟) الذي يجمل دلالة الدوام والاستمرار ، فيخلص به إلى اسقاط النص في جدلية أوسع من التذكر والنسيان ، هي جدلية الموت والحياة بإقامة علاقة طردية بين حياة الذكريات وحياته.

وبناء الصورة الكلية هنا لولبي ، يبدأ الشاعر بتذكر شيء ثم يدخل في دوامة الذكريات ، ويمكن اعتبار كلمة (منسية) هي نقطة الانطلاق لكل حلقة من حلقات البناء اللولبي، وتختلف حلقات هذا البناء بدءاً بالاتساع في البداية إلى الضيق في النهاية، حتى ينتهي بالاكتفاء بذكر الشيء المنسي دون الاسترسال في البوح عنه وهنا دلالة على إنهاك الشعور بالتذكر وكأن هذه المنسيات كثيرة جداً وما إن استدعى إحداها حتى تكالبت عليه جميعها، فأنهكت عواطفه وهيجت آلامه، وهذا الشكل اللولبي يشبه الإعصار الذي أتى على ذاكرة الشاعر وبعثرها بعنف وقسوة لم يسلم منها شيء حتى بقايا الأموات ورفاتهم.

رابعاً: بناء الصورة من خلال البناء الدائري :

يمثل البناء الدائري النمط الأقل حضوراً في شعر فيصل أكرم، وقد استخدم الشاعر هذا البناء بنوعيه: الدائري المغلق، والدائري المفتوح.

أ- البناء الدائري المغلق:

يميل فيصل أكرم إلى استخدام البناء الدائري المغلق، وبما أنه بناء يعود فيه خط الشعور إلى بدايته ؛ فهو يوحي بسيطرة هذا الشعور على النص، وبانغلاق التجربة على ذاتها، كما يوحي باليأس إذا ما كانت الغاية من البوح هو الخروج من هذا الشعور؛ خاصة أن تجربة فيصل أكرم يطغى عليها شعور سلبي يحاول الخلاص منه.

من القصائد التي جاءت على هذا البناء قصيدة (حكاية من قال أنا):

(١) أكرم، فيصل، كبار، مرجع سابق، ص ٧٣

حكاية من قال أنا
طفل في العقد الأول
من سنوات العمر المعقد..
يصيح بسكتة أبويه: لا تموتا.
ولكنهما لم يسمعاه..
فما كان يملك غير التأمل
راح يتأملهما، وهما يرتفعان إلى القبر
كان الطفل أكبر من اليتم، فلم يبك
ولكن الجوع أبكاه..
كان الطفل أكبر من الحزن
وكان الجوع أكبر منهما..
حتى أكمل الطفل عقدين
صار فتى ..
يأكل الشاطر والمشطور،
ويرمي ما بينهما للقطط
مع أن الكلاب تحظى باحترامه..
كان الفتى يحترم الوفاء
ويحترم الكبرياء
ولا يخاف الموت أبدا..
***

صاح الفتى، ذات ليل، صيحة أخرى
فقالت له الدنيا : زدني..
فزادها ، حتى صار سيد الصياح
وسيد القول المحرم والمباح
وصار حبرا في الأحداق
وتبرا في الأسواق
وصار الفتى كبيرا جدا..
أكبر من جوع الأيتام
وأكبر من يتم الأيام
وصار الكبير حزينا جدا..
كأن الأرض مهجة قلبه
وكأن الأنهار تجري من عينيه..
والبحر صار في حلقه.. أبدا
حتى القسمات.. صارت بلدا..
***

مرة في الليل ..
في الساعة الأخيرة بعد منتصف الليل
وبعد أن صار الطفل/ الفتى:
رجلا وحيدا..
أكمل الرجل العقد الثالث
عاد لمرآته،يتأمل:
صورة طفل يبكي جوعا..

صاح به: من أنت؟
فقال الطفل: أنا المنسي في داخلك.
ضحك الرجل ،مزهوا:
إذن أنت أنا..
رد عليه الطفل بحرقة:
أنت قلت أنا، وكبرت
لكن أنا ..لم أكبر بعد.
فأيهما لم يزل الكبير؟!(١)

يقدم الشاعر في هذه القصيدة حكاية لشخص، بدءاً من عقده الأول إلى أن أكمل العقد الثالث ، ويظهر في العقد الأول أن الجوع فقط هو من يبكي ذلك الطفل فهو لا يفقه شعور اليتم الذي لحق به ، ولا يفقه شعور الحزن على والديه، وعند ما أكمل العقد الثاني تظهر شجاعته وإيثاره ، ثم لا يلبث أن يغرق في الحزن فيتغلب على شعور الجوع واليتم ، وعند إكمال العقد الثالث بدأ يشعر بوحدته ، وهنا يعود الشاعر لنقطة البداية فيظهر الطفل الباكي جوعاً والمنسي في داخل ذلك الرجل ذي العقد الثالث ، لكن الحال متناقض فالرجل يضحك مزهواً والطفل يعاني حرقة الصغر والعجز ، ويختم النص بقوله (فأيهما لم يزل الكبير؟!) هذا التساؤل والتعجب يعيد الخط الشعوري إلى بداية النص حين قال (سنوات العمر المعقد) وكأن هذا البيت هو مركز النص ، فالتعقيد في سنوات العمر هو ما يجعل الرجل يختلط مع الطفل في داخله ، وقد استفاد الشاعر من تجانس كلمتي العقد والمعقد وكأن كل عقد يكمله الإنسان ، يشكل عقدة في داخله تظهر يوماً وتخلط إحساسه بعمره الحقيقي .

ب - الدائري المفتوح:

يربط هذا البناء الخط الشعوري بالبداية ولكنه لا يعيده إليها، ويتناسب هذا البناء مع التساؤلات الحائرة، وقد استخدمه فيصل أكرم في عدد من القصائد منها قصيدة (يا من أظنك أنت):

(١)
في عزّ قهركَ ،
كانت الأوراق تُسحب من يديكَ
اليومَ .. أنتَ تريدها ؟
احبس دموعَ العجزِ في جفنيكَ ،
في عينيكَ ،
في رئتيك ، قل : إنّي غداً سأعيدها .

(٢)
الماء بينك والتراب ،
الأرض حولك ..
والشموس تطوف كلَّ مسافةٍ مرت بها قدماك
لكنْ ..
كنتَ تدري : من يعالج مستحيلاً سوف يدري
أنك المأسوف حتى في كتابٍ يحمل اسمكَ
أنت عرّابُ الجنايةِ والندمْ
أنت الضحيّةُ والعدمْ .
الماء بينك والتراب،

(١) أكرم ، فيصل، الخروج من المرآة-التداخلات، مرجع سابق، ص١٧٦

الأرض حولك ..

(٣)
تحتاج فاصلةً هنا ،
وهناك فاصلةً ستنتظر احتياجك
أنت أهديت الطيور إلى الدوائر والمراثي
كم سمعتَ بقصةٍ وكتمتها ؟
كم ذا قضيت من الحياة على المقصّ ،
ولا خيوطَ على جراحكَ ؟
كم من الصور المشوّكةِ المنسّقةِ العظيمةِ
كنت أنت كتبتها ،
وتركتها تصحو طويلاً في فراشكَ ؟
أنت منتبهٌ لنفسك جيّداً ..

(٤)
سِكَكُ المدينةِ من زجاجٍ ،
لا طريقَ إلى السواد بلا مرايا ..

(٥)
حتى الضياع له ارتفاعٌ ،
هل ستنهارُ اشتياقاً لو سُئلت عن الذين خسرتهم ؟
لم يختلف فيك الشعور ..
لم يحتفل بكَ غير نبضكَ والسطور ..
يا أنتَ ، أو
يا من أظنك أنت : أين ستنتهي ؟
قل : هذه بعض البدايات التي فشلتْ معي
قل هذه بعض المفاتيح التي انكسرتْ بغير أصابعي
قل : هذه بعض المفاصل ،
كلما فارقتُ منها وجهةً .. تأتي بكلِّ الأوجهِ .(١)

تحمل القصيدة ما يشبه الوصف أو التقييم لحياة أحدهم ، ويظهر فيها الصوت مخاطباً إياه مذكراً له ببعض المواقف، مقدماً له بعض الحلول أو التبريرات .

يهدف من ذلك إلى تبيان أنه يعرفه حق المعرفة ويعرف نقاط ضعفه ووجعه ، وينتهي النص بالشك في هذه المعرفة واضطرابها ، بقوله (يا أنت ، أو يا من أظنك أنت) وتنتهي القصيدة دون رد أو تفاعل ، وكأن المُخاطَب متجاهل لهذا الصوت ، وهذا التجاهل هو سبب اضطراب وشك المُخاطِب في معرفته له .

فالنهاية هنا ترتبط مع البداية في كونها وصفاً لفشل مر ، والنهاية محاولة لتبرير ذلك الفشل لكن الصوت من طرف واحد ، يبدأ الحديث وينتهي ، دون إغلاق لهذه الدائرة وذلك لبقاء الجواب أو ردة الفعل مجهولة .

وبهذا يكون قد قدم هذا المبحث الأبنية التي اعتمد عليها الشاعر في بناء صوره الكلية ، ورسم الخط الشعوري لتجربته ، سواء أكان من خلال البناء الشكلي، أم من خلال البناء الداخلي لمسار الشعور منتظماً أو مضطرباً، متفقاً مع الداخل والخارج أو مختلفاً معهما.

---

(١) أكرم، فيصل، كبار، مرجع سابق، ص١١٦

ومن خلال هذه المباحث الثلاثة، تم تقديم أنماط الصورة لدى الشاعر (فيصل أكرم) ، من مفردة وجزئية وكلية، مع استعراض وسائل تشكيل هذه الأنماط والتي تتعدد على مستوى كل نمط ، وتعتريها التحولات والتطورات من حيث الجانب النظري والتطبيقي ، وتبقى هذه الأنماط والوسائل آليات تهدف لغايات ووظائف يقدمها الشاعر قاصداً أو غير قاصد ، وهذه ما سيتم تناوله في الفصل التالي (وظيفة الصورة).

الفصل الثالث

وظيفة الصورة

المبحث الأول : وظيفة الصورة في مستوى العتبات

أولاً :عتبة العنوان
ثانياً : عتبة الاستهلال
ثالثاً : عتبة التصدير
رابعاً: عتبة الإهداء

المبحث الثاني : وظيفة الصورة في مستوى القصائد

أولاً :المجموعة الأولى
ثانياً : المحموعة الثانية
ثاثاً : المجموعة الثالثة

المبحث الثالث : الوظيفة الرمزية لصورة المرآة

أولاً : أهمية صورة المرآة في شعر فيصل أكرم والدلالات التي تحملها
ثانياً : الاستخدام الرمزي لصورة المرآة

المبحث الأول:

وظيفة الصورة في مستوى العتبات

يقدم هذا المبحث وظيفة الصورة في عتبات النص في شعر (فيصل أكرم)، وسيركّز على العتبات التالية : العنوان – الاستهلال- التصدير – الإهداء.

ولا يعني هذا أن هذه العتبات فقط هي الواردة في أعمال الشاعر؛ فهناك العديد من العتبات ذات القيمة الفنية، ولكن العتبات المختارة هي التي كان للصورة الشعرية فيها وظيفة وتأثير ، كما أن الدراسة ستهتم بتواجد الصورة في العتبة لا بالعتبة نفسها ، فهذه الدراسة تهتم أولاً وأخيراً بالصورة الشعرية في مستوى النص والنص الموازي؛ لذلك ستكتفي بالتطرق للجوانب التي استعان الشاعر بالصورة في تقديمها.

وفي البداية سيتم عرض هذه العتبات في شعر (فيصل أكرم) بشكل عام في مستوى الدواوين وفي مستوى القصائد، ومدى نسبة تواجدها فيما بينها.

١- العتبات في مستوى الدواوين:

يوضح الجدول التالي مدى تواجد العتبات في دواوين (فيصل أكرم) العشرة التي هي مجال الدراسة، فالشاعر لم يعتمد بعض العتبات في جميع أعماله عدا عتبة العنوان، والتي أصبحت من المسلمات في المجموعات والنصوص الشعرية .

يحوي العمود الأول نوع العتبة ، والعمود الثاني الدواوين التي وردت فيها هذه العتبة ، و يضم العمود الثالث عدد هذه الدواوين ، في حين يمثل العمود الرابع نسبة تواجد العتبة إلى عدد الدواوين جميعها المتمثل في العشرة دواوين التي هي مجال الدراسة .

(١٣) تواجد العتبات على مستوى الدواوين ونسب حضورها:

العتبات	الدواوين التي وردت فيها	عددها	النسبة
العنوان	جميع الدواوين	١٠	١٠٠%
الاستهلال	الخروج من المرآة-التداخلات التداخلات مقدمة الكتاب الأخير حوار الليل ونجمة الصبح نصف الكتابة	٥	٥٠%
تصدير	شربنا من الكون حتى العدم نصف الكتابة	٢	٢٠%
إهداء	شربنا من الكون حتى العدم حوار الليل ونجمة الصبح	٢	٢٠%

ويظهر من خلال الجدول اهتمام الشاعر بالاستهلال فتأتي ثاني عتبة بعد العنوان، وينبغي الاشارة إلى أن (الخروج من المرآة) و(التداخلات) يشتركان في مقدمة واحدة للطبعة الثانية؛ حيث أعيدت طباعتهما في كتاب

واحد، ولكن (التداخلات) تضمن مقدمة للطبعة الأولى- فتعد هذه المقدمة استهلالاً لاحقاً- على خلاف (الخروج من المرآة) الذي لم يكن يتضمن مقدمة سوى مقدمة الطبعة الثانية – فتعد هذه المقدمة استهلالاً متأخراً-.

كما يمكن الاشارة إلى أن ديواني (شربنا من الكون حتى العدم) و(حوار الليل ونجمة الصبح) حظيا - من بين الدواوين العشرة- بثلاث عتبات العنوان والتصدير والإهداء.

٢- العتبات في مستوى القصائد:

الجدول التالي يوضح تواجد العتبات في مستوى القصائد، حيث يبين العمود الأول نوع العتبة ، ويبين العمود الثاني القصائد التي تواجدت فيها ، أما العمود الثالث فيبين عدد هذه القصائد ، والعمود الرابع يبين نسبة تواجد العتبة في مستوى القصائد جميعها.

(١٤) تواجد العتبات على مستوى القصائد ونسب حضورها:

العتبات	القصائد التي وردت فيها	عددها	النسبة
العنوان	{الخروج من المرآة} {حصان الوهم} {ترويض على المرآة} {ما كان بين فراشتين} {لو أن حدساً} {مكاشفات في غرفة المعتزل} {انحدارات الجداول إلى بقعة غيم} {مع المؤاخذ في الضحك والعزاء} {محاكاة المواكب} {تلويحة الحبر} {تقاطعات صغيرة} {مبخرة الشتاء} {أغنية الخريف} {توجس صيفي} {حكاية من قال أنا} {"إجازات" أردناها التمرد على همنا} {غياهب} {وحدك المبثوث في الرؤيا} {صدى} {مواقيت شرقية} {تشكل صيفي} {كهذا الحلم} {مرثية لغير عزاء} {المكاشفة الخامسة} {صورة متحركة.. بحروف ساكنة} {هواجس ما بعد السهرة} {تحصيل حاصل؟ ربما..} {أصداف تتكسر} {كما تشاء بك القصيدة} {أناشيد} {مجرد انكسار} {على طرف الدرب من آخره} {ليس بالصلصال وحده} {قصائد السكون} {يوميات الحالة نفسها} {في الغابة آمن} {دوائر لهذا الصحو والتيه} {فليضع عنوانا يناسبه} {يقول الذي} {تداعيات صغيرة} {أهلا بنا} {مشاتل الريح} {إشارات من أصابع معضوضة} {أثناء المعاني} {القصيدة الأولى} {مدورة الخفقان} {كأنما الرؤية رؤيا} {لمن يستمد الجنون} {مشابهات التغني} {منتهى التبعات} {هذا المس يتمشى} {آت من الوادي } {أسماء أخرى لعمرك} {سبتمبر} {في الأمد القريب} {نواقص السطور} {لا أحبك أن تجرب رقصتي} {مرايا .. فقط} {منسياتنا} {قراءة في الرماد} {يا من أظنك أنت} {كأنها الاوقات} {حالات ليست عابرة} {كأنه يكلم حداً} {أخبار لا مبتدأ لها } {خطوة خارج الدرب} {الخواطر عفواً} {ذاكرة الخيال} {سحب كأنها تمطر} {ضلال البراءة} {كأنه الحلم} {كالبدايات} {هكذا} {لا شك أنك لست أنت} {مثل نفسك لا أحد} {كنت أظن وكنت أظن وخاب ظني} {من القدمين للرأس} {نشيد العشاق الجدد} {أنفاس قصيرة فاترة} {مقطع من لعبة الأسباب} {أسئلة العقود الأربعة} {أشجار هذا الحزن ماء} {أو انتظر} {هي حيلتي} {مقاطع أخرى من لعبة الأسباب}	٨٥	%٩٦
استهلال	كنت أظن، وكنت أظن.. وخاب ظني آت من الوادي مقطع من لعبة الأسباب	٣	%٣
التصدير	ترويض على المرآة انحدارات الجدول .. إلى بقعة غيم مواقيت شرقية كنت أظن، وكنت أظن.. وخاب ظني	٤	%٤
الإهداء	مرايا .. فقط القصيدة الأولى المكاشفة الخامسة	٣	%٣

يتضح من خلال الجدول الحضور القوي لعتبة العنوان بنسبة ٩٦% ؛ وإن كان المتوقع بأن تكون ١٠٠% على اعتبار اهتمام الشعر المعاصر بالعنوان حتى أصبح من مسلمات النص الأدبي ، إلا أن النسبة هنا توضح سقوط هذه العتبة في بعض النصوص ، فالشاعر أدرج خمس قصائد تحت عنوان واحد وهو (آت من الوادي) حيث جاءت القصائد فيها مرقمة كالتالي : (١-٢-٣-٤-٥).

وتتقارب نسب الحضور بين باقي العتبات، وتجدر الشارة إلى أن التصدير، وإن كان حاضراً في أربع قصائد، إلا أنه يحضر بشكل مزدوج في قصيدتين (انحدارات الجدول .. في بقعة غيم) و (مواقيت شرقية)، حيث تضمنت نوعي التصدير تبعاً لمكان الحضور – قبلي وبعدي – فيكون بذلك عدد التصديرات ستة تصديرات في أربع قصائد .

ويتضح من الجدول أيضاً تساوي نسبة الحضور بين الاستهلال والإهداء ، كما يتضح اختلاف القصائد بين هاتين العتبتين، أي أنه ليس هناك قصائد مشتركة بين العتبتين .

وتجدر الاشارة إلى أن قصيدة (كنت أظن، وكنت أظن.. وخاب ظني) حظيت بثلاث عتبات ؛ العنوان والاستهلال والتصدير .

وفيما يلي عرض للعتبات في شعر (فيصل أكرم)، وكيفية توظيف الصورة الشعرية فيها، ومدى تعبيرها عن تجربة الشاعر، وتأثيرها في المتلقي، وسيتم تناول ذلك في مستويين لكل عتبة: مستوى الدواوين ومستوى القصائد.

أولاً : عتبة العنوان:

▪ عتبة العنوان في مستوى الدواوين:

يمكن تصنيف عناوين الدواوين بناءً على ثلاثة أمور :

الأمر الأول : علاقة العنوان بالمحتوى:

وقد جاءت هذه العلاقة في ثلاث مجموعات، ويوضح الجدول التالي هذه المجموعات؛ فالعمود الثاني يبين نوع العنوان وعلاقته بالمحتوى ، وفي العمود الثالث الدواوين التي جاءت عناوينها على هذا النوع ، والعمود الرابع عدد هذه الدواوين ، والعمود الخامس يبين نسبة عدد هذه الدواوين إلى العدد الكلي للدواوين .

(١٥) علاقة العنوان بالمحتوى:

المجموعة	نوع العنوان	الدواوين	عددها	النسبة
الأولى	قصيدة في الديوان	الخروج من المرآة مقدمة الكتاب الأخير الصوت..الشارع آت من الوادي كبار حوار الليل ونجمة الصبح	٦	٦٠%
الثانية	من خارج الديوان	التداخلات نصف الكتابة	٢	٢٠%
الثالثة	سطر شعري	شربنا من الكون حتى العدم	١	١٠%
الرابعة	وصف للمحتوى	قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها	١	١٠%
المجمـــــــــــــــــــــــــــوع			١٠	

من خلال المجموعة الأولى يُلاحظ في عناوين الدواوين الميل لتسمية الكل بالجزء، حيث أن عنوان الديوان هو عنوان لأحد قصائد الديوان (الخروج من المرآة- مقدمة الكتاب الأخير-الصوت .. الشارع- آت من الوادي- كبار)، بعض هذه القصائد ضمن عينة البحث وهي (الخروج من المرآة- آت من الوادي)، أما القصائد المتبقية ليست ضمن العينة، ويختلف موقع هذه القصائد التي تم اختيار عناوينها عناوين للدواوين من حيث ترتيبها في الديوان، فقد تأتي في البداية وقد تأتي في النهاية وقد تكون في وسط القصائد؛ مما يبعث غموضاً في سبب اختيارها عنواناً، وغموضاً أيضاً في آلية ترتيب القصائد في الديوان عموماً.

وقد يأتي العنوان من خارج الديوان كما في المجموعة الثانية؛ (التداخلات - نصف الكتابة)، ولا يعني كونه من خارج الديوان أن لا علاقة له به، وإنما لأنه لم يرد عنواناً لأحد قصائد الديوان أو سطراً شعرياً فيه، وإنما هي كلمات قد تصف الجو العام للديوان، أو للحالة الشعورية في النصوص.

وقد يأتي العنوان سطراً شعرياً من قصيدة كما في المجموعة الثالثة ، والتي حوت ديواناً واحداً هو (شربنا من الكون حتى العدم)؛ وهو من قصيدة (عودة إلى متاهات صغيرة)، وليست ضمن عينة البحث ، ويدل انتقاء الشاعر لهذا السطر الشعري عنواناً للديوان على خصوصيته لدى الشاعر، وأنه مركز الشعور في الديوان وكأن قصائد الديوان هي نتاج هذه التجارب.

وفي المجموعة الرابعة يظهر العنوان واصفاً لمحتوى الديوان، فالعنوان (قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها) يعرِّف المتلقي بدءاً أنه أمام أحد عشر قصيدة مع تميُّز لقصيدة الأفراد، وفي الوقت ذاته تشترك مع القصائد الأخرى في جوانب أخرى فالشبه لا يعني التطابق.

الأمر الثاني : دلالة العنوان وما توحي به هذه الدلالة:

ويمكن تصنيف الدواوين إلى خمس مجموعات على اعتبار الدلالة الجامعة بين العناوين في المجموعة الواحدة، والجدول التالي يوضح هذا التصنيف؛ فالعمود العمود الثاني يوضح عناوين الدواوين التي تشترك في الدلالة ، والعمود الثالث يوضح عددها ، والعمود الرابع يوضح نسبة عدد الدواوين في المجموعة الواحدة إلى العدد الكلي للدواوين .

(١٦) ما توحي به دلالة العنوان:

المجموعة	الديوان	العدد	النسبة
الأولى	مقدمة الكتاب الأخير شربنا من الكون حتى العدم حوار الليل ونجمة الصبح	٣	٣٠%
الثانية	كبار التداخلات	٢	٢٠%
الثالثة	الخروج من المرآة آت من الوادي	٢	٢٠%
الرابعة	نصف الكتابة الصوت..الشارع	٢	٢٠%
الخامسة	قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها	١	١٠%
المجمـــــــــــــوع		١٠	

في المجموعة الأولى يظهر التضاد جامعاً بين هذه العناوين، فكل عنوان يحمل ثنائية تحمل من خلال طرفيها نقطة بداية ونهاية .

وفي المجموعة الثانية يظهر التحول والتغير في الزمان (كبار) والمكان (التداخلات) جامعا بين العنوانين، أي من الصغر إلى الكبر، ومن الانعزال إلى التداخل، وقد تجمع الحركة بينهما بالامتداد في (كبار) والالتفاف في (التداخلات) .

في المجموعة الثالثة تجمع الدواوين دلالة الانعتاق أوالانتقال أو المغادرة في قوله (خروج) و(آت)من مكان محدود أو محصور(المرآة) و(الوادي).

في المجموعة الرابعة يظهر النقص جامعاً بين العنوانين؛ سواء من خلال دلالة (نصف)، أو من خلال نقاط الحذف (...) بين كلمتي (الصوت) و(الشارع).

في المجموعة الخامسة يظهر فيها عنواناً واحداً بشكل متفرد كونه يحكي المحتوى، ويحمل دلالة الهيمنة لقصيدة الأفراد، والتبعية للقصائد الأخرى .

الأمر الثالث: درجة الانزياح الدلالي أو الاسنادي، أي درجة غموض الصورة في عتبة العنوان:

تمثل درجة الانزياح عدة مستويات وقد تم تصنيف العناوين إلى ثلاث مجموعات تمثل المجموعة الأولى المستوى القريب والمجموعة الثانية المستوى المتوسط في حيت تمثل المجموعة الثالثة المستوى الأبعد من الغموض المنغلق الدلالة، ويعرض الجدول هذه المجموعات ، ويمثل العمود الثاني الدواوين التي تحتويها المجموعة ، أما العمود الثالث فيعرض عدد هذه الدواوين ، يأتي العمود الرابع بنسبة هذه الدواوين إلى العدد الكلي للدواوين.

(١٧) درجة انزياح الصورة في عتبة العنوان:

المجموعة	الدواوين	عددها	النسبة
الأولى	كبار التداخلات آت من الوادي قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها مقدمة الكتاب الأخير	٥	٥٠%
الثانية	الخروج من المرآة حوار الليل ونجمة الصبح شربنا من الكون حتى العدم	٣	٣٠%
الثالثة	نصف الكتابة الصوت... الشارع	٢	٢٠%
المجموع		١٠	

في المجموعة الأولى: مستوى الانزياح قريب، فإيحاء العناوين يرتكز على الدلالة المعجمية للكلمات، وقد تؤثر قراءة المتلقي في رسم أبعاد أخرى تعتمد على خلفيته الثقافية والفكرية والنفسية .

في المجموعة الثانية: مستوى الانزياح متوسط ، فالخروج من المرآة يحمل بعداً رمزياً يتيح تعدد الدلالة في مستوى الخروج، وفي مستوى المرآة، وفي مستوى ارتبطهما بحرف الجر من .

ويأتي التشخيص، والتضاد، والتذكير في (الليل)، والتأنيث في (نجمة)؛ في العنوان (حوار الليل ونجمة الصبح) ليقدم مشهداً يكمل المتلقي خلفيته، وماهية الحوار القائم بينهما ، وما تحمله الواو من دلالة العطف أو المعية.

ويأتي العنوان (شربنا من الكون حتى العدم) يحمل جملة بمتعلقات متعددة، يقدم ارتباطها عدة انزياحات تفتح المجال لتأويلات متعددة ، وهو العنوان الأطول بين عناوين الدواوين الأخرى، ولهذا الطول الشكلي في التركيب بعد إيحائي لطول المدى بين (الشرب) و(العدم)، ومن خلال هذا الطول في التركيب يشعر المتلقي بالإنهاك والمكافحة من أجل البقاء ، و(العدم) هنا قد يقع على (نا) الفاعلين في (شربنا) إن دل حرف الجر (من) على التبعيض، أو قد يقع على (الكون) إن دل حرف الجر (من) على الجنس، أو عليهما معاً، كما تظهر المفارقة في أن الشرب سبب للحياة، في حين أصبح في العنوان موصلاً للعدم ، وصوت الميم الساكن وكون العدم آخر كلمة في التركيب ومجيئها مصدراً أضفت قوة وهيمنة للعدم .

في المجموعة الثالثة: مستوى بعيد للانزياح يصل حد الغموض الشديد والابهام ؛ جاء هذا البعد من خلال غياب الدلالة وعدم اكتمالها تركيبياً؛ فـ (نصف الكتابة) شبه جملة حوت دلالة أن للكتابة نصفين أحدهما حضر في العنوان، في حين غاب الآخر، فهل سيحضر في محتوى الديوان؟ أم أن المحتوى يشكل النصف فقط؟ أم أن لاشتمال الديوان على نصوص نثرية وشعرية أثر في هذه التسمية ؟ و يورد الشاعر عنواناً ثانوياً (الجزء الأول)؛ فهل سيمثِّل الجزء الثاني النصف الثاني للكتابة؟؟ إن هذه التساؤلات أدخلت العنوان في مستوى بعيد من الغموض .

وفي العنوان (الصوت ... الشارع) فإن نقاط الحذف تدخل العلاقة بين المفردتين في العديد من الاحتمالات؛ فهل هي الترادف؟ أم التضاد؟ أم الندية؟ أم التكافؤ ؟ أيهما تؤثر في الآخرى؟ أم أن النقاط هي فاصل شكلي فقط؟ وتقديم الصوت هل هو لقوة تأثيره وأهميته؟ أم أن المحذوف- لو ذُكِر- سيقلل من هذه الأهمية أو يمنحها للشارع، فيكون التأخر للهيمنة والسيطرة؟

▪ عتبة العنوان في مستوى القصائد:

يمكن تصنيف عناوين القصائد إلى ثلاث مجموعات باعتبار درجات الانزياح؛ بدءاً بالدرجة القريبة فالمتوسطة وانتهاءً بالبعيدة (الغموض)، والجدول التالي يوضح هذا التصنيف، وأي الدرجات كانت الأبرز لدى الشاعر في تكوين عناوين قصائده، ويمثل العمود الأول اسم المجموعة ، أما العمود الثاني فيمثل عناوين القصائد التي تمثل هذه المجموعة ، وفي العمود الثالث عددها ، والعمود الرابع يمثل نسبة عناوين القصائد في المجموعة الواحدة إلى العدد المجمل للعناوين :

(١٨) عتبة العنوان على مستوى القصائد:

المجموعة	عناوين القصائد	عددها	النسبة
المجموعة الأولى	{ غياهب } { صدى } { أناشيد } { مكاشفات في غرفة المعتزل } { هواجس ما بعد السهرة } { آت من الوادي } { حكاية من قال أنا} { يوميات الحالة نفسها } { إشارات من أصابع معضوضة } { نواقص السطور } { منسياتنا } { خطوة خارج الدرب } { نشيد العشاق الجدد } { تقاطعات صغيرة } { مواقيت شرقية } { المكاشفة الخامسة } { تداعيات صغيرة } { أنفاس قصيرة فاترة} { على طرف الدرب من آخره } { أصداف تتكسر }	٢٠	%٢٤
المجموعة الثانية	{ الخروج من المرآة } { ترويض على المرآة } { انحدارات الجدول إلى بقعة غيم } { إجازات أردناها التمرد على همنا } { صورة متحركة ..بحروف ساكنة } { كما تشاء بك القصيدة } { في الغابة آمن } {أهلاً بنا } { كأنما الرؤية رؤيا } { هذا المس يتمشى } { أسماء أخرى لعمرك } { قراءة في الرماد } { أشجار هذا الحزن ماء } {حصان الوهم } { تلويحة الحبر } { مبخرة الشتاء } { أغنية الخريف } { قصائد السكون } { دوائر لهذا الصحو والتيه } { مشاتل الريح } { أثناء المعاني } { مدورة	٤٥	%٥٣

	الخفقان } { محاكاة المواكب } { مشابهات التغني } { منتهى التبعات } { ذاكرة الخيال } {ضلال البراءة} { أسئلة العقود الأربعة} { توجس صيفي } { وحدك المبثوث في الرؤيا } { القصيدة الأولى} { تشكل صيفي } { مرثية لغير عزاء } {حالات ليست عابرة } { أخبار لا مبتدأ لها } { مقطع من لعبة الأسباب } { مقاطع أخرى من لعبة الأسباب } { سحب كأنها تمطر } { لا شك أنك لست أنت } { مثل نفسك لا أحد } { يا من أظنك أنت } { لا أحبك أن تجرب رقصتي } { سبتمبر } { لمن سيمتد الجنون } { مع المؤاخذ في الضحك والعزاء }		
المجموعة الثالثة	{ لو أن حدساً } { ليس بالصلصال وحده } { كأنها الأوقات } { كأنه يكلم أحداً } { من القدمين للرأس } { هي حيلتي } { فليضع عنواناً يناسبه } { يقول الذي } { أو انتظر} { كنت أظن وكنت أظن وخاب ظني } { كهذا الحلم } { في الأمد القريب } { مجرد انكسار } { الخواطر عفواً } {ما كان بين فراشتين } { كالبدايات } { هكذا } { كأنه الحلم } {مرايا..فقط } { تحصيل حاصل؟ربما..}	٢٠	٢٤%
المجمـــــــــــــــــــــــــــــــوع		٨٥	

ويظهر من خلال الجدول أن المجموعة الثانية تبلغ مايزيد عن الضعف بالنسبة للمجموعة الأولى والثالثة، واللتان تساوتا في النسبة ، مما يدل على أن التوازن والإعتدال هو الغالب على اختيار العناوين للقصائد، في حين أن التطرف سواء في الوضوح أو الغموض كان متساوياً.

وفيما يلي عرض لهذه المجموعات وما امتازت به كل مجموعة :

المجموعة الأولى:

يظهر فيها اعتماد الشاعر على إيحاء الدلالات المعجمية للكلمات، وذلك من خلال :

١- العنونة بكلمة واحدة، وعلى الرغم مما ستحمله الكلمة من تكثيف دلالي وانفعالي للنص؛ فإنها تحصر المتلقي في الدلالة المعجمية للكلمة وإيحاءها المرتبط بذهن الملتقي وتجاربه وثقافته ونفسيته، ومثال ذلك (صدى- غياهب- أناشيد).

٢- قد يقدم بعض التفسير والشرح من خلال الوصف أو الإضافة ، مما يحدد مساراً للدلالة لكنها قائمة على دلالات حقيقية للمفردات؛ مثل (خطوة خارج الدرب- نشيد العشاق الجدد- مواقيت شرقية- المكاشفة الخامسة - نواقص السطور - تقاطعات صغيرة ...).

٣- ويقدم الشاعر أيضاً حالات نفسية متعددة، توحي بها بعض العناوين التي تقدم محتوىً نفسياً من خلال تراكيب حقيقية، مثل : (مكاشفات في غرفة المعتزل) حيث يقدم تصوراً لانتهاك اعتزاله مما يوحي بالاضطراب والتوتر، وأيضاً (هواجس ما بعد السهرة) حيث يوحي باحتواء السهرة على أحداث غامضة أثارت في الفكر هواجس متعددة، وهذا يخلق أيضاً توتراً وترقباً في ذهن المتلقي، وفي (إشارت من أصابع معضوضة) إيحاء بالاعترافات المسبوقة بالندم ، وفي (أنفاس قصيرة فاترة) إيحاء بالتعب والإنهاك ومقاربة الموت، وفي (يوميات الحالة نفسها) إيحاء بالملل والضجر والروتين.

المجموعة الثانية:

يقدم الشاعر فيها انزياحاً دلالياً واسنادياً وبدرجات متعددة،من خلال وسائل متعددة أيضاً:

فقد يأتي العنوان مكثفاً باستخدام الاضافة، مثل (قصائد السكون– أغنية الخريف – منتهى التبعات - حصان الوهم – مبخرة الشتاء ...)، أو من خلال الوصف مثل (توجس صيفي – تشكل صيفي)، ويظهر الانزياح الاسنادي في العلاقة بين الطرفين (المضاف والمضاف إليه، والوصف والموصوف) مما يمهد للانزياح الدلالي للكلمات، ومحاولة التنبؤ بالمعنى المراد من خلال الربط بين إيحاء الكلمات، وما يمكن أن تشترك فيه أو تختلف.

وقد يأتي العنوان مسترسلاً، يحمل جملاً مكتملة التركيب، مبهمة الدلالة، مثل : (أشجار هذا الحزن ماء- انحدارات الجداول إلى بقعة غيم – صورة متحركة .. بحروف ساكنة، ...) وهذا الاسترسال يمنح الملتقي أملاً في وضوح الدلالة باكتمال العبارة، فيجد أنه يدخل في دوامة الربط بين الدلالات وإيحاءاتها، مما يوقعه في خيبة التوقع .

وقد يعتمد الانزياح على دلالات اصطلاحية أو ثقافية للكلمات، مثل (مدورة الخفقان) التي تحمل فيها كلمة مدورة المعنى الاصطلاحي للقصيدة ذات الأبيات المتصلة، وأيضاً (محاكاة المواكب) والتي هي وصف للمحتوى بأنه محاكاة لقصيدة المواكب، وكذلك قصيدة (أخبار لا مبتدأ لها)؛ فالشاعر هنا يمنح النقص والغموض لدلالة (أخبار) من خلال كلمة(مبتدأ) التي جاءت منفية، ودلالتها الاصطلاحية التي أكسبت كلمة (أخبار) دلالة اصطلاحية أيضاً، وقد يحدث العنوان خيبة التوقع من خلال موقعه في الديوان مثل (القصيدة الأولى) حيث يعطي العنوان دلالة أنها أول قصيدة للشاعر، ولكن عند تأمل موقعها من الديوان، وكونها آخر قصيدة فيه، فإن هذا يحدث خيبة التوقع، مما يفتح دلالات أخرى للعنوان.

وقد يأتي الانزياح من خلال تعقيد التركيب، والتلاعب في استخدام النفي وضمائر المتكلم، مثل :" لا شك أنك لست أنت- مثل نفسك لا أحد - يا من أظنك أنت - لا أحبك أن تجرب رقصتي "، وهذه العناوين تشترك في الإيحاء بالغرابة، كما أنها تعْقِد علاقة بين طرفين؛ فيظهر في "لا شك أنك لست أنت" الإيحاء بالغضب والاستنكار ، وفي "مثل نفسك لا أحد" إيحاءً بالتفرد دون تحديد هل هو سلبي أم إيجابي ، وفي " يا من أظنك أنت" إيحاءً بالاستنكار المصحوب بالعتب والحنين، وتظهر العدائية في "لا أحبك أن تجرب رقصتي" فاستخدام كاف الخطاب في "لا أحبك" قدمت إيحاءً بمشاعر الكره تجاه المخاطب، بالإضافة إلى أن أسلوب النفي يحمل في ثناياه تحذيراً ليس عن الرقص مثل رقصته وحسب بل حتى التجريب غير محبب ، ويوحي أيضاً بالتعالي أو الغرور ، وتبقى دلالة كلمة "رقصتي" متأرجحة، يحكمها الدافع للرقص وهو غائب عن العنوان، فقد يكون الطرب والنشوة، أو الوصول إلى أقصى درجات الإحباط والتخبط، وقد تحمل دلالة منهج وطريقة في الحياة؛ فتوحي بالانسجام والتناغم في خوض الحياة، كما أن الرقص يرتبط بالموسيقى؛ وقد يوحي هذا بالتبعية أو محاولة التكيف؛ إلا أن ياء الملكية منحت الرقصة عناية وخصوصية.

المجموعة الثالثة:

يعتمد الشاعر في هذه المجموعة على الانزياح من خلال الحذف، أو استخدام ضمير الغائب، مما يغيب الدلالة تماماً، فيترك للمتلقي إكمال الناقص، أو تخيل الغائب، بعد الخروج من صدمة خيبة التوقع ، وكأن الشاعر يحيل المتلقي لقراءة النص كاملاً للحصول على دلالة كاملة .

فمثلاً : العنوان "فليضع عنواناً يناسبه" يستثير عدة تساؤلات؛ فمن المقصود بضمير الغائب؟ وما هو الشي الذي يتطلب وضع عنوان له ؟ ومن الذي يطلب منه وضع العنوان ؟ وما هي الأجواء النفسية للموقف هي رضاً واقتناع ؟ أم غضب وانسحاب ؟

كذلك "يقول الذي" ما هي هوية القائل وماذا سيقول؟، وفي العنوان "كأنها الأوقات" يأتي أحد طرفي الصورة مبهم مجهول غائب ، وتأتي غاية الإبهام في العنوان "هكذا" والذي لا يمكن معه التنبؤ بطرفي الصورة أو المشار والمشار إليه.

ثانياً : عتبة الاستهلال:

▪ عتبة الاستهلال في مستوى الدواوين :

يمثِّل الاستهلال لدى الشاعر إضاءات تكشف رؤيته وتؤطّر تجربته، ويعمد في بعضها إلى المباشرة لتوضيح بعض الأمور المتعلقة بالديوان - كما في مقدمة الطبعة الثانية الجامعة لديواني (الخروج من المرآة) و(التداخلات)، وكذلك مقدمة الطبعة الأولى لديوان (التداخلات)؛ وإن كانت لا تخلو من الاستخدام المجازي إلا أن السمة الغالبة لها هي المباشرة.

في حين قدَّم من خلال البعض الآخر من الاستهلالات تساؤلات يمكن اعتبارها مناط الصراع في تجربته؛ كما في مقدمتي ديوان (مقدمة الكتاب الأخير) وديوان (حوار الليل ونجمة الصبح)، والتي كان للتصوير الحظ الأوفر في تعميق الفكرة والمناورة في طرحها .

وبحسب أنواع الاستهلال ؛ يمكن تحديد الأنواع الواردة في أعمال الشاعر -مجال الدراسة-، والدواوين التي وردت فيها، من خلال الجدول التالي :

(١٩) أنواع الاستهلال على مستوى الدواوين:

نوع الاستهلال	الدواوين الوارد فيها	عددها	النسبة
استهلال استفتاحي	التداخلات مقدمة الكتاب الأخير حوار الليل ونجمة الصبح	٣	٦٠%
استهلال لاحق	التداخلات	١	٢٠%
استهلال متأخر	الخروج من المرآة	١	٢٠%
	المجمـــــــــــــــــــوع	٥	

وفيما يلي عرض لهذه الاستهلالات وما حوته من أفكار، وكيف وظف الشاعر صوره لخدمة هذه الأفكار، وما مدى تأثيرها في المتلقي كعتبة من عتبات النص:

أ- الاستهلال الاستفتاحي:

١ – ديوان "التداخلات":

نص الاستهلال:

"مقدمة الطبعة الأولى:
ما التداخلات؟
هذا سؤال كبير..
وهذا الكتاب جزء ضئيل من الإجابة الباهظة...
*يليق بهذا الديوان أن يسمى (بلا قيود) وهو اسم الصفحة الأخيرة في مجلة (الشروق) –الأسبوعية السياسية الصادرة في الإمارات –حيث نشرت هذه النصوص / التداخلات..
*إنه مشروع عملت به وعليه، والعمل المشروع لا شبهة فيه ..
على أن يكون الانعتاق من القيد ، والتداخل .. ناجمين عن مقدرة عالية ، وابتداع فني مدروس..

** وأهلاً بمنتهى التداخلات ، وتداخلات المنتهى..." [1]

تتكون هذه المقدمة من أربعة أجزاء ، في الجزء الأول يربط الشاعر بين العنوان والمحتوى، ويمنح العنوان الدلالة الأكبر ، ففي حين أن العنوان غالباً ما يكون دالاً على المحتوى أو جزء منه ؛ فإن الشاعر هنا يصرح بأن المحتوى لا يحمل سوى جزء ضئيل من دلالة العنوان .

هذه السعة في دلالة العنوان دفعت الشاعر للحديث عن خيارات العنونة في الجزء الثاني من الاستهلال، وكأنه يرجح عنونته بـ (بلا قيود) من خلال قوله (يليق بهذا الديوان أن يسمى...)؛ على الرغم من أن (التداخلات) أعمق وأقوى في التعبير عن صراع الثنائيات التي تعج بها تجربته ؛ فهو عنوان يحمل الجدة والتفاعلية، وأيضاً يدل على التعدد في هذا التداخل، وأنه من جهات متعاكسة، بخلاف العنوان (بلا قيود) فهو عنوان ذو اتجاه واحد، كما أنه تقليدي ومستهلك.

في الجزأين الثالث والرابع من المقدمة يظهر في الأسلوب شيء من التكلف، وذلك من خلال التوكيد (إنه)، وقوله (به وعليه)، والجناس بين لفظتي (مشروع)، والعطف بين (الانعتاق من القيد والتداخل)، وأيضاً امتداح الذات الذي قد ينفر المتلقي، أو يرفع سقف توقعه لمستوى أعلى من مستوى النصوص .

كذلك الإضافة المتعاكسة بين منتهى وتداخلات، لم تكن موفقة لاختتام المقدمة؛ حيث أفقدت عنوان الديوان (التداخلات) بعضاً من هيمنتها على العمل عندما أضيفت للـ (منتهى) بدرجة مساوية لمنتهاها وذلك من خلال العطف، لا سيما وأنه منحها دلالة واسعة في بداية المدخل، كما عمَّق من الإحساس بالتكلف النبرة الخطابية في قوله: (أهلاً بـ ...).

٢ – ديوان " مقدمة الكتاب الأخير"

نص الاستهلال:

" المقدمة:

بين المنحنى والظل

كل قصيدة لا تتعمد المديح جناية، وكل جناية ارتكبتها سمعت من يصفها بأنها "حلوة" وكأني لست أعرفها، كأن أحداً لم يقترب منها سواي.. وحدي من يعرف مرارتها وكأني لست أعرف شيئاً عن الحلاوة والمذاق، وحدي من يشعر بالمعاناة الكامنة في جسد القصب حين يتمدد ويعتصر، وحدي من يحس بالصحوة المجنونة المغطاة بالأجفان : كنا صغاراً نكسر الطرقات ذهاباً وذهاباً، ثم كبرنا انكساراً.. انكسرنا كباراً .. "لماذا كبرنا"؟ سؤال تنهد به "ساعدة " بعدما تاهت رأسه في "تاج من شوك" ولم يجبه أحد سوى الظلام، " لماذ كبرنا:؟ سؤال قاله "البطل" بعدما تعب من الانتقام. هل خرجت على الطبيعة؟ لا ، ولا حول ولا قوة إلا بالله، سأعود عما قليل إلى قصيدة "حلوة" ومرارة الجنايات تنهمر على السؤال : هل تخرج صخرة على الأمواج ؟ لما ذا كبرنا، ولماذا تخرج الصخرة على الأمواج؟ بين الجبال قلت صرختي الأولى ، وفي الصحراء ضاع صوتي .. لم أجد أحداً بين الجبال غيري ولم يجدني أحد في الصحراء . لماذا كبرنا؟ قالها " ساعدة" القاتل ولم يتسلل بالمقتول كما أفعل.. كلانا يبتعد ، والنداء يجمعنا: واسع هذا العمر وقصير، ضيق هذا الطريق وطويل..

أفهم الماء ، وأجهل صورتي فيه
أحلم بالمجهول ، وأعاديه..
قلبي يخرج حياً مني ، كل مساء

(1) أكرم ، فيصل، الخروج من المرآة – التداخلات، مرجع سابق ، ص ٨٥

وأعود أنا .. ميتاً إليه
لماذا كبرنا؟
يعرف هذا الجرح جريح
وأعرف هذا الجرح.. وأشتهيه
"ساعدة"
خذ وقتك الآن ، من عمري
ولا تتركه لي ..
خذ ما ألالقيه وألقى
وأعطني ما خسرت وما يلي..

ليس بيني وبينك أكثر مما بين الخيال والحلم، أنت الواثق من جرحك وأنا المتربص بالهذيان، أنا المتشبث بالطفل الدامع خلف عيوني: لا أعرف قبرك يا أمي ، حتى أبكي فوق الآجرّ وأسأل: لما ذا كبرنا ؟ لم أشهد معركة أبي، حتى أقف على الجسر الممتد ، ويظلل تلك المقبرة ، ويظلل ذلك العمر وأسأل: لماذا كبرنا؟

"ساعدة"
بين المنحنى والظل
أكره ما يشبهني فيك
وأعشق ما يشبهك فيّ
"ساعدة"
لا شيء الآن لديّ
سوى كلمات باردةْ

سأغني مع الشباب " يوب يوبيه يوبي" وأكره أن أموت مثلجاً ، أكره أن أضيع مدججاً .. كم قلت أن الصدر والروح الأبيه خير سلاح ، كم قلت إن الظلمة يقتلها مصباح .. لكني الآن شقيت بما أفعل ، وفجعت بما أسأل : لماذا كبرنا؟

***

هكذا انسابت دمعة
وارتوى الخد..
هكذا انبسطت غلطة
والطريق انطوى وامتد.."[1]

تحمل هذه المقدمة صراعاً وتفاعلاً بين أكثر من شعور؛ وذلك من خلال التضاد، والاستفهام، والتكرار، والرمز، فالاستفهام (لماذا كبرنا؟) يوحي بالحيرة، والإحباط، والعناء، واليأس لفوات العمر، وتكرارالسؤال يوحي ببذل السبل للبحث عن جواب، ويدعم ذلك تعدد من يوجه لهم الشاعر السؤال، مرة على لسان ساعدة ، ومرة موجهاً إلى ساعدة ، ومرة لقبر أمه، ومرة لقبر أبيه.

يصف الشاعر القصيدة التي لا تتعمد المديح بأنها (جناية)، وهذا الوصف يمنح شعوراً سلبياً؛ لما يحمله من دلالة الانتهاك والاعتداء والعنف ، وأيضاً يقدم طرفين، أحدهما الجاني، والآخر المجني عليه، ففي أي هذين الطرفين يقع الشاعر؟

يجيب على هذا السؤال فيعترف بقوله (ارتكبتها)، وبوصف ما يكتبه بـأنه (جناية)، فيوضح بهذا مساره؛ بأنه لا يتعمد المديح في شعره بل كل ما يكتبه جنايات ، وتظهر المفارقة في ردة الفعل تجاه القصيدة (الجناية)؛ فعلى الرغم من البشاعة التي تحملها كلمة (جناية) إلا أن سامعها يصفها بأنها (حلوة)، ويكمل الشاعر سلسلة المفارقات والتناقضات بتصوير ردة فعله تجاه الوصف (حلوة) في حين أنه يغرق في المرارة، فيظهر وصفهم

([1]) أكرم ، فيصل، مقدمة الكتاب الأخير، مرجع سابق، ص ٥

وكأنه لأمر آخر لا يعرفه ، ولكي يوازن بين ثنائية الحلاوة والمرارة يستعين بالقصب الذي لا تخرج حلاوته إلا بعد الاعتصار، وهو بذلك يصور معاناته لكي تخرج القصيدة حلوة.

ثم يدخل في مرحلة أخرى في هذه المقدمة من خلال الحديث عن معاناته، والتي يضمنها العديد من الثنائيات، والاستفهامات، والتكرار، والرمز.

(لماذا كبرنا؟) يحمل الاستفهام الإحساس بالحسرة والحنين ، كما يحمل الإحساس بالاعتراض والرفض ، ويبقى التساؤل لدى المتلقي هل كانت طفولته أفضل ؟ لكن الجواب في سياق المقدمة يأتي نافياً هذا التوقع حين يقول (أنا المتشبث بالطفل الدامع خلف عيوني).

يقدم الشاعر في هذه المقدمة شخصية (ساعدة) ويورد توضيحاً في هامش المدخل بأنه شخصية في مسلسل عربي (تاج من شوك) مأخوذ عن أحد أعمال شكسبير، ما يهم هنا هو التعريف الذي قدمه الشاعر لساعدة في متن المقدمة؛ بدءاً من السؤال (لماذا كبرنا؟) الذي تنهد به (ساعدة) وكان الظلام هو الجواب، ثم يبين سبب التنهد بقوله : (تعب من الانتقام)، والانتقام هنا يعيد الذهن إلى البداية، وإلى الوصف (جناية)، ففي سبيل الانتقام قد تُرتكَب جنايات ، ويصرح الشاعر بهذه العودة (سأعود عما قليل إلى قصيدة حلوة ومرارة الجنايات تنهمر على السؤال: ...)، ويدخل في موازنة بينه وبين ساعدة، حيث تجمعهما الجناية، فيبدأ بذاته، ويقدم العديد من الصور ليعمق أفكاره تجاه الحياة، والكفاح، وإثبات الذات، وفهم النفس والمستقبل، والمراوغة بين الحياة والموت، ليصل في النهاية إلى مرحلة من اليأس؛ أصبح مستعداً معها للجرح، والموت، وتحمل الخسارات الذاتية والغيرية، كما أنه يوضح جوهر معاناته وهو فقدان الداعم والمرشد، فيلجأ إلى التوسل بمخاطبة الموتى للتخفيف من قسوة الشعور بالفقد.

ويقدم العديد من الثنائيات مثل (الصخرة والأمواج-الجبال والصحراء-واسع وضيق-قصير وطويل-أفهم وأجهل – يخرج وأعود .....)، وجميعها تصور صراعاً يناسب فكرة الكفاح في الحياة، والذي يمضي معه العمر فَيَصِلُ الشاعر بذلك للسؤال (لماذا كبرنا؟).

ويأتي عنوان المقدمة والذي يحمل دلالة رياضية وحسابية، في مقطع يغلب عليه تلاعب لفظي يشابه الألغاز والمعادلات :

(بين المنحنى والظل
أكره ما يشبهني فيك
وأعشق ما يشبهك فيّ)

وعلى الرغم من التلاعب اللفظي؛ إلا أن النتيجة واحدة، ونقاط التشابه واحدة، لكن المختلف هو الشعور المتناقض تجاه هذا التشابه في قوله (أكره ...أعشق).

وتنتهي المقدمة ببرودة كلمات ناتجة عن برودة جسد استسلم للموت، وتمكّن الظلام من السيطرة على كل مدخل للضوء فيه .

ويختم بقوله:

(هكذا انسابت دمعة
وارتوى الخد..
هكذا انبسطت غلطة
والطريق انطوى وامتد..)

مما يشي بالإحساس بالندم ، والتضاد بين انطوى وامتد يحمل دلالة الاستمرار، ومحاولة البدء من جديد.

٣ – ديوان (حوار الليل ونجمة الصبح):

"مقدمة

كلمات على المرآة

لم أكتب الحب يوماً، ولم يقرأ على مرآتي الحبُّ..
ولكنها، هي نفسها المرآة تتمثل في كل فراغ أصدم به عائداً من مشوار لم يصل بي إلى أي مكان . كأنما كل الأماكن يستحيل الوصول إليها . أنا السائر وحدي والشفق اليومي دليلي على أن الزمان والمكان هما الزمان والمكان. لم يتغير شيء منذ (خوج من المرآة) مروراً بـ(نصف كتابة)وحتى (الكون والعدم) ..
لم يتغير شيءٌ سوى القلم..
فالأوراق كما هي ، بيضاء مصفرة قليلاً ، أو سمراء مبيضة قليلاً ، ولكنها دائماً تستسلم لسوادٍ يجعلها أداةً لكحل يبحث عن عيون..
لماذا لم أكتب الحب يوماً ، ولماذا لم يُقرأ على مرآتي الحبُّ ..؟
مرة ، في منتصف الطريق بين البدء والمنتهى، قال لي صاحبي الذي كان يمشي معي :
قف مكانك
كي تقف الأرض مكانها
قف مكانك
كي نبدأ النجوم دورانها
قالها وهو يهبط إلى أعماق البئر التي اعترضت طريقنا فهتفتُ أناشده بالله : (جد لي حباً من داخل هذا الجوف المظلم). ولكن صاحبي لم يخرج ثانية إليَّ..
ومنذ تلك اللحظة تعلمت ألا أناشد بالله أحداً غير الله.
قلت ذات قصيدة :
(هي الحياة الآن أمك
والزمان أبوك، فاصرخْ
قل: وجدت الآن أهلي..)
ولكن الصراخ يذكرني بطفولة الأشياء ، ولا شيء أمامي يستحق ذكرى الطفولة ، فالتزمت الصمت من دون أن أدري كم هو سارق للعمر..
كم مرة أحببت في عمرك؟ قالت لي المرآة
فقلت : تسع مرات.
لم تسألني المرآة عن التفاصيل ، كعادتها لا تهتم بالتهم التي تنسكب على رأس المدان، فقط قالت لي: حدثني عن أولها وآخرها ببضع كلمات.
فطفقت أكتب على المرآة :
(كنا صغاراً ، نكسر الطرقات ذهاباً وذهاباً ، إلى أن كبرنا انكساراً وانكسرنا كباراً لماذا كبرنا؟)..
عبستْ في وجهي المرآة ، وأومأتْ: ما عن هذا سألتك.
قلت : لست ممن يبوحون بالأسرار.
قالت : وهل على مرآتك أسرار..؟
قلت : حتى الشمس التي تعرفين كم تعرفنا ، كلما زارتني في الليل أخفي عنها ما كان بيني وبين النهار .
(مأطول صبرك إذاً) .. قالتها المرآة وهي تطفئ ملامحها لتتركني مع وجهي ، أطالع في عينيَّ وجوهَ جميع من أحببتهم ، وأتذكر أشياء نسيها الجميع..
وأول شيء تذكرته:
(لثغة طفل يفهم أن الصوت حلال
حين يكون الصمت حراما..
يفهم أن الضوء سماءً

حين تكون الأرض ظلاما..)
وآخر الذكريات : وحدك .. كل الآيات منسوخة بعدك .
وماذا بعد؟
بل أما بعد: تكبر الأشجار فينا ، ولا تزال التربة التي نقف عليها في مهب الريح .!
هل تريد أن تقول ..
نعن أقول: كان اللحن عبقرياً ، ولكن العازفين فاشلون..
وهل كنت في أوركسترا..؟!
بل كانت دروبي كلها تتخذ شكل (الناي) وكنت أجيد العزف وحدي، ولكن أنفاسي كانت مسروقة من صدري!
فلماذا..؟
لماذا كان الهواء المجاني رديئاً جداً؟!
فيا أيتها النسور الجائعة قومي عن أعشاشك الصخرية المتفوقة واضربي هذا الهواء المتدني الفاتر بأجنحتك القوية، وابحثي في الأرض عن جثامين جاهزة للاتهام .. واستطعميها، كيما أكتب شعراً في عاطفتك التي لم أجدها عند أحد ممن على الأرض يدب ..
وأيتها المرآة : افتحي لوجهي أبوابك كلها (ها قد نويت الرجوع) فلقد ضاق بي الكون الوسيع. ثم كان التوقيع : هكذا أكتبُ حباً، ويُقرأ على مرآتيَ حبٌّ.."[1].

يقدم العنوان (كلمات على المرآة) رسالة مجهولة المرسل والمتلقي ، فالعنوان يركز على الكلمات مما يوحي بخصوصيتها، وتأتي المرآة لتمنح هذه الخصوصية للذات أو الصورة المنعكسة على المرآة، هذه الصورة ليست صورة المرسل فحسب ، بل أن المتلقي لهذه الكلمات سيرى انعكاس صورته على المرآة، وهذا ما يجعل من ابهام المتلقي والمرسل دلالة على التعددية، وكأن الكلمات ستلامس كل من يمر عليها، فيشعر وكأنها صادرة عنه، أو موجهة له، وفي هذا دلالة على رغبة الشاعر في التأثير على على المتلقين لهذه الكلمات .

ويأتي حرف الجر (على) رابطاً بين الكلمات والمرآة، مما يوحي بضبابية الرؤية نتيجة تنازع (الكلمات) و(المرآة) لاهتمام المتلقي أو المرسل؛ وهذا ناتج عن اختيار الشاعر للمرآة مكاناً لكتابة الكلمات ؛ مما يجعل المتلقي حاضراً عند قراءتها .

وفي متن المقدمة يصرح الشاعر من خلال النفي بخلو تجربته من الحب ، وهو تمهيد لبيان مفهوم الحب لديه في آخر المقدمة .

وفي المقطع الأول يقدم الشاعر العديد من الصور، التي تنتهي إلى دلالة السأم، والوحدة، والضياع في رتابة مستمرة، وبعد الوصف النفسي يأتي الوصف الشكلي، فحتى الأوراق لم تتغير، ما زالت تملك الألوان نفسها، والضعف والاستسلام نفسه، القلم فقط هو المتغير (لم يتغير شيء سوى القلم)، وهذا يدل على الاستمرار في الكتابة حتى نفاذ الحبر، أو دلالة على التغير الفكري الي يحصل للإنسان مع مرور السنين وخوض التجارب الناجحة أو الفاشلة.

بعد التصريح بعدم كتابة الحب يأتي التساؤل عن السبب، لكن الشاعر لا يقدم سبباً بقدر ما يقدم رؤية خاصة للحب لديه، وكيف يمكن قراءته ، من أجل هذا يقدم عدة حوارات، يبدأ بحكاية من خلال حوار مع صاحبه، يوحي هذا الحوار بأن الشاعر يبحث عن الحب حتى في أبعد الأماكن وأظلمها، كما أنه يحتاج إليه لدرجة المناشدة بالله.

فقدان الصاحب في ذلك البئر أبقاه وحيداً، فعزم عن التخلي عن القوى البشرية، وعن الاتكال عليها، والتمسك بالقوى الإلهية؛ وكأنه شعر بالخيبة والخذلان من البشر ، وهذا القرار أشعره بالوحدة والحاجة للانتماء، فتذكر قوله في إحدى قصائده ، حيث وهب لنفسه أهلاً .

([1]) أكرم ، فيصل ، حوار الليل ونجمة الصبح ، مرجع سابق، ص ٩-١٤

ويظهر التغير الفكري لدى الشاعر من خلال موقفه من الصراخ ، فالأبيات توحي بإمكانية التكيف مع الفقد، ويأتي الفعل (اصرخ) دالاً على الفرح باللقاء، ثم يأتي تعقيب الشاعر على هذه الأبيات مبيناً رؤية أخرى للصراخ؛ فالشاعر يربط الصراخ بالطفولة بشكل إيجابي، يوضح تقديسه لهذه المرحلة ، ويرجح الاكتفاء بالصمت، حتى يجد ما يستحق الصراخ ، لكن قوله (من دون أن أدري كم هو سارق للعمر..) بين طول المدة التي لم يجد فيها ما يستحق الصراخ أو ذكرى الطفولة.

هذه الاشارة إلى مرور العمر؛ أدخلته في حوار مع المرآة؛ التي ألقت سؤالاً صريحاً (كم مرة أحببت في عمرك؟)، وأجاب إجابة صريحة في ظاهرها ، لكنها تعبر عن رؤيته الخاصة في الحب ، فهو في قوله (تسع مرات) قد يشير إلى دواوينه التسعة الصادرة قبل هذا الديوان، والتي حملت رؤيته الخاصة للحب قراءة وكتابة، ومن خلال تعقيبه (لم تسألني المرآة عن التفاصيل ، كعادتها لا تهتم بالتهم التي تنسكب على رأس المدان)، يتضح موقفه من الحب فكأنه تهمة وإدانة .

وفي حين تكتفي المرآة بطلب الحديث عن أولها وآخرها ؛ يقدم الشاعر إقتباساً من مقدمة ديوانه (مقدمة الكتاب الأخير)، وفي هذا إشارة إلى ترابط تجاربه، كما أن المقطع يجيب عن تساؤل المرآة، فقوله (كنا صغاراً) أول مرات حبه، وقوله (كبرنا انكساراً ، وانكسرنا كباراً) آخرها ، وهذا يبين نظرته للحب المرتبطة بالحياة وتجاربها .

جوابه لم يرض المرآة؛ فيدخل في حوار معها ينتهي بنفاد صبرها، فتتركه مع ذاته وذكرياته، ويعود لثنائية أول وآخر، فيقدم من خلال الذكريات التي عرضها في ثنائيات عدة؛ الفرق بين ما كان عليه، وما أصبح به ... ، الطفولة والكبر ، التلقين والاعتماد على الذات ، المسايرة والمخالفة .

ويقدم من خلال صورة النسور الجائعة الباحثة عن طعام مفهوم الحب والعاطفة لديه، فعلى الرغم من الظهور بمظهر المفترس إلا أن الدافع لهذا الافتراس الرغبة في الحياة؛ هذه العاطفة هي الدافعة للشاعر لكتابة الشعر.

ثم يختم المقدمة بخطاب موجه للمرآة أشبه بالاعتذار والاحتياج، ثم يأتي التوقيع مؤكداً على تقديم رؤية خاصة للحب لدى الشاعر كتابة وقراءة.

ب- الاستهلال اللاحق - الاستهلال المتأخر:

١ – الطبعة الثانية الجامعة لديواني (الخروج من المرآة) و(التداخلات):

كما ذكر سابقاً أن هذه المقدمة تعد استهلالاً متأخراً بالنسبة إلى الديوان الأول – الخروج من المرآة – لعدم احتوائه على مقدمة في الطبعة الأولى ، وتعد استهلالاً لاحقاً بالنسبة إلى الديوان الثاني – التداخلات- لأنه احتوى على مقدمة في الطبعة الأولى.

نص الاستهلال :

"إيضاح وتقديم

لم أحاول أبداً ابتكار طريقة جديدة في كتابة الشعر، ولكني تعمدت المشي كتابة عبر كل الطرقات المؤدية إلى القصيدة والشعر .. وبخاصة في هذين الديوانين:

١- الخروج من المرآة (الصادر في طبعته الأولى مطلع العام ١٩٩٧ عن النادي الأدبي بالرياض)
٢- التداخلات (الصادر في طبعته الأولى مطلع العام ١٩٩٩ عن مؤسسة إصدارات النخيل)

وقد جمعتهما معاً في هذه الطبعة الجديدة ، الصادرة عن دار الفارابي ببيروت، لأنهما يشكلان تجربة واحدة تدفق معظمها في مرحلة (منتصف التسعينات الميلادية) قبل أن تتخذ شكلها المستقر في دواويني الأخرى ..

حاولت أن أقتطف بعض السطور من مقالات ودراسات وقراءات كثيرة تناولت هذين الديوانين ، ولكن – للطرافة للأسف – كنت أحتفظ بمعظم تلك المواد مصورة ومرسلة لي بالفاكس (لصعوبة تنقّل المطبوعات العربية في وقتها !) وفوجئت الآن أن (درزينة السنين) حولت ورق الفاكس (الكربوني الناعم) إلى اللون الأسود الفاحم !

فاكتفيت هنا بمقتطفات مما عثرتُ عليه محفوظاً في مصادره ، باستثناء مقالة معالي الدكتور (غازي القصيبي) ، التي وضعتها كاملة و لما تمثله من قيمة خاصة كنتُ أحتاجها في تلك المرحلة .. ثم لأنها قصيرة ومعبّرة ..

مع اعتزازي بكل الكتابات التي تناولت هذين الديوانين في طبعتيهما الأولى، وتقديري لكل ما ستسفر عنه هذه الطبعة الجديدة التي تضم الديوانين في كتاب واحد .

بقي أن أُشير بشكل خاطف ، إلى أشياء قد تكون لها أهمية عند بعض المتابعين :

إنني لست راضياً كل الرضا عن بعض القصائد في هذين الديوانين ، ولكني لم أجد مبرراً لاستبعاد أي نص .. فكلما تذكرت قناعاتي حين كنت في منتصف العشرينات من عمري خجلت من استخدام المقص وممارسة الوصاية على مرحلة من مراحل تجربتي متعالياً عليها بعد أن وصل بي العمر إلى الأربعين !

لذا تركت كل شيء على حاله؛ وقد تأخرت كثيراً في إصدار هذه الطبعة الجديدة .. فالطبعة الأولى من الديوانين قد نفدتا تماماً منذ عدة سنين ، حتى أن كثيراً من الدارسين والقراء والباحثين أحرجوني بطلب النسختين الوحيدتين اللتين حرصت على الاحتفاظ بهما .. فلولاهما لما استطعت أن أعمل على هذا الإصدار ..!

كذلك فقد كانت لي (في فترة منتصف التسعينات الميلادية) قصائد أخرى كثيرة منشورة في الصحف والمجلات ، ولست أذكر الآن لماذا لم أضمها إلى أيٍّ من هذين الديوانين .. غير أني ، وللسبب نفسه الذي منعني عن حذف أي نص ، امتنعت كذلك عن إضافة ما لم تتضمنه الطبعة الأولى ..

ختاماً أقول : هي فرصة أنتهزها الآن ، بعد صدور ديواني الأخير (شربنا من الكون حتى العدم – عن الفرابي أيضاً – لأضع بين يدي كل مهتم بالشعر العربي عموماً ، وبالتجربة الشعرية في السعودية خصوصاً ، وبتجربتي أنا على الأخص .. هذا الكتاب الذي شكلت قصائده الأساس الذي بنيت عليه تجربتي التي امتدت .. وتفرعت.. حتى سلبتني ما مضى من عمري و(تكاد) تسلبني ما تبقى.."[1]

تبين المقدمة ما يتضمنه الكتاب، وأسباب الطبعة الثانية، وموقف الشاعر من النصوص فيها، وقد غلبت عليها المباشرة، والصور المألوفة كـ(المقص والتدفق) ، وأهم الأجزاء التي اعتمد فيه الشاعر على الصورة هو قوله بداية المقدمة :

(لم أحاول أبداً ابتكار طريقة جديدة في كتابة الشعر، ولكني تعمدت المشي كتابة عبر كل الطرقات المؤدية إلى القصيدة والشعر .. وبخاصة في هذين الديوانين:)

وقوله في ختامها:

(... هذا الكتاب الذي شكلت قصائده الأساس الذي بنيتُ عليه تجربتي التي امتدت .. تفرعت .. حتى سلبتني ما مضى من عمري، و"(تكاد!) تسلبني ما تبقى ..)

وقد ظهرت هذه البداية والختام كغلاف فاخر للمقدمة، التي يوضح في المقطع الأول منها منهجه في كتابة شعره، ويوضح في المقطع الثاني مكانة هذا الشعر لديه .

(1) أكرم ، فيصل، الخروج من المرآة – التداخلات، مرجع سابق ، ص ٧-٩

▪ الاستهلال في مستوى القصائد:

ورد لدى الشاعر ثلاثة استهلالات، الأول والثاني استهلالان استفتاحيان للقصيدتين ، أما الثالث فهو استهلال ختامي للقصيدة :

١- عتبة الاستهلال في قصيدة : "كنت أظن، وكنت أظن.. وخاب ظني!"

نص الاستهلال :

("-قصيدة خاصة جداً-")[1]

يضع الشاعر هذا الاستهلال تالياً للعنوان، وهو استهلال مباشر، يوضح فيه الخصوصية الشديدة للقصيدة، وتأتي الشدة من قوله "جداً" ، وهو بهذا الاستهلال يلفت نظر المتلقي إلى العناية بها، وقد تكون الخصوصية نتيجة لحديثها عن تجربة عاطفية تحضر بندرة شديدة في شعره، أو لأنها موجهة لشخص محدد بالاسم في سطورها .

٢ – عتبة الاستهلال في قصيدة : (آت من الوادي)

نص الاستهلال:

"سيرةٌ حياتيةٌ كُتبتْ على عجل"[2]

يضع الشاعر الاستهلال تالياً للعنوان، وتظهر المباشرة في هذا الاستهلال أيضاً، وقوله "على عجل" توحي بالنقص أو الاختصار ، كما أنه يطرح تساؤلاً؛ هل كان المدخل قبل كتابة السيرة أم بعدها ؟ أي هل كان الاختصار مقصوداً ؟ أم أنه بعد كتابة السيرة شعر فيها بالنقص وأنها لم تصور السيرة كاملة فأورد الاستهلال بسبب هذا الشعور؟ كما أن بناء الفعل " كُتِبَتْ" للمجهول يثير أيضاً تساؤلات حول الغاية من ذلك؛ هل هو الشعور بالغربة بين ما كَتَب، وبين ما أراد أن يَكْتب ؟ أم رغبة في التخفي وعدم القدرة على المواجهة ؟ أم أن السيرة ليست للشاعر؟ خاصة أن الاستهلال لا يحوي ما يدل على أنها سيرة الشاعر؟ أم أن الشعور المصاحب لتدوين السيرة سواء أكان سلبياً أو إيجابياً هو شعور مفتقد غريب عنه ؟

وعلى الرغم من تعدد التساؤلات، إلا أن المرجح أنها سيرة حياة الشاعر، وتبقى أسباب البناء للمجهول مجهولة.

٣ – عتبة الاستهلال في قصيدة (مقطع من لعبة الأسباب):

نص الاستهلال :

"(لعبة الأسباب): مشروع قصيدة طويلة – كادت أن تبدأ – بهذا المقطع (عنوانه : صاحبي) وتتضمن (بين الأقواس) عبارات من قصائد سابقة)"[3].

يأتي الاستهلال ختامياً، ويظهر فيه الأسلوب المباشر في عرض حيثيات كتابة هذا النص بين المأمول والمنجز، من حيث المحتوى والعنوان، مع توضيح للاقتباسات الذاتية التي تضمنها النص.

---

(1) أكرم ، فيصل، شربنا من الكون حتى العدم، مرجع سابق، ص٣٥
(2) أكرم ، فيصل، آت من الوادي، مرجع سابق، ص ٩١
(3) أكرم ، فيصل، حوار الليل ونجمة الصبح، مرجع سابق، ص ٢٤

ثالثاً: عتبة التصدير:

▪ التصدير في مستوى الدواوين:

بناءً على أنواع التصدير؛ يعمد الشاعر إلى التصدير البدئي/ الأولي باعتبار موقع التصدير ، والتصدير الذاتي باعتبار مصدر التصدير .

وقد اعتمد الشاعر عتبة التصدير في عملين هما (شربنا من الكون حتى العدم) و(نصف الكتابة)، وأهم ما يلاحظ بين هذين التصديرين فارق الطول؛ فهو يصدر ديوان (نصف الكتابة) بقصيدة كاملة، في حين يصدر ديوان (شربنا من الكون حتى العدم) بسطرين شعريين، وفيما يلي نص التصديرين :

١- عتبة التصدير في ديوان (نصف الكتابة) :

نص التصدير :

"حالات ليست عابرة
*(الحُزن):
كلُّ خطوط يديكَ الآنْ
تقولُ :خسرتَ الحربَ
فكيف ستسلكُ درباً آخرَ
يأخذُ منكَ رعاشَ الجفنِ
ويملأ قلبكَ بالإيمانْ..؟
كلُّ خطوط يديكَ الآنْ
تقولُ: فقدْتَ الدربَ
فكيف ستكسبُ حرباً أخرى
تنزعُ عن كتفيكَ الرّدمَ
وتمنح وجهكَ للأوطانْ..؟
كلُّ خطوط يديك الآنْ
تقولُ الآنْ
تقولُ:ستحلمُ وحدكَ أن الماء سيحزنُ بعدكَ
ثم ستلعنُ حلمكَ وحدكَ
ثم ستغرقُ في الأحزانْ..

*(التفادي):
تُجنِّبُ نفسكَ كلَّ ممرٍّ، كيفَ تمرُّ؟
وكيف إذا هوجمتَ ستغضبُ،
كيف إذا بوركتَ تُسَرُّ.. ؟
ستعرفُ أنكَ غيرُ الناسِ
لأنك تعرفُ غيرَ الناسِ
فكلُّ الناسِ بعيداً كانوا
حين رأيتَ الضوء يقشّرُ قلبَ الأرضِ
ويعِدُ بأنّ قشورَ الضوء غداً تخضرُّ..

*(هذه الصدمات):
لماذا تنظر، هذه المرّة ،في المرآةْ..؟
لا شيء عليكَ سوى ثوب ٍ،
ينشقُّ الآن بلا صوبٍ،
يمتدُّ طريقاً للعرباتْ..
لما تؤثرُ هذه الرقصةَ في الوقفاتْ..؟
ستقول: تعبتُ من الإجهاز على تعبي
وتقول:تعبتُ من الصدماتْ
فمثلك كادَ يكون لمثلي،
مثلكَ أصلاً، كان لمثلي
لولا الوقتُ القاصرُ فينا حيثُ ندور
ولولا أنَّ الريحَ تثور ُ،وتقتلُ في فمنا الأصواتْ
لماذا أنظرُ، هذي المرة، في المرآة..؟
سأراكَ هناكَ..
وأنت ستُصدَمُ حين تراني أُصدَمُ فيكَ،وأهربُ منكَ
كأنّ قتالاً يُحسم حين تفرِّط عينٌ في النظراتْ..
كأنّ مثالاً يُهدم حين تفرِّط لغةٌ في الكلماتْ.."(1)

يقدم الشاعر في هذا التصدير نصاً كاملاً من ثلاثة مقاطع، في المقطع الأول المعنون بـ (الحزن)؛ يستشرف بالمستقبل عن طريق قراءة الكف، وبهذا يوفر تبرير واقعي لاستشرافه وتشويقه للقارئ؛ فيخرج بقرائتين، خسارة الحرب وفقدان الدرب ، ويتلو هذا الفقدان والخسارة للحرب والدرب البحث عن بديل للتعويض، ويأتي هذا من خلال التساؤلين (فكيف ستسلك درباً آخر ..) و (فكيف ستكسب حرباً أخرى...)، وبهذا يجعل العلاقة بين الدرب والحرب متقاطعة، فخسارة الحرب ستقود إلى درب آخر، وفقدان الدرب سيقود إلى حرب أخرى، ويدعم هذا التقاطع في العلاقة الجناس الناقص بين كلمتي (حرب) و(درب)، كما أن الدرب يحمل دلالة الامتداد أما الحرب فيحمل دلالة التصادم فكأن الشاعر يرمي إلى درب يحتاج السير فيه إلى مواجهات وصدامات ، كما أن كلمة آخر في قوله (فكيف ستسلك درباً آخر) توحي بالتراجع بسبب خسارة الحرب أو المواجهة ، أو قد توحي بالمحاولة من جديد، فالخسارة لا تعيقه بل تدفعه للبحث عن درب جديد وهذه قوة لدى الشاعر، أما كلمة آخرى في قوله: (فكيف ستكسب حرباً آخرى) يوحي باستمرارية المواجهات والصدامات، فحتى إن كسب حرباً ففي انتظاره حروب آخرى، مما يموحي بالمعاناة والمجاهدة في الحياة.

وينتهي في آخر المقطع إلى العودة للعنوان (الحزن)، وفي ذلك دلالة على وضوح النهاية، وهي الغرق وحيداً في الأحزان، ولأثبات هذه النتيجة جاءت بأسلوب خبري، في حين أن الاحتمالات السابقة كان الاستفهام عن كيفية النجاة مصوراً عدم القدرة على النجاة، لا سيما وأن الحوار من طرف واحد مما يدل على قلة الحيلة وعدم امتلاك جواب من الطرف الآخر .

في المقطع الثاني المعنون بـ(التفادي)، يأتي الخوف والحذر عائقاً للتفاعل، وكأن التوقف الحركي والانفعالي هو الحل، ولكن هذا الحل جعله وحيداً، فكل الناس أصبحوا بعيداً، في حين هو ينتظر وعداً لم يشهده أحد سواه، ومن خلال الاستفهامات تظهر محاولة الاقناع وإن كانت تحمل نبرة توبيخية من خلال التساؤل عن مسلمات .

في المقطع الثالث المعنون (هذه الصدمات) تأتي المواجهة مفصحة عن هوية الطرف الآخر ، إذن النص عبارة عن مواجهة للذات، وكأن الطرف الآخر بدا متحدياً للصوت المسيطر على النص وعلى الحوار ، هذه القوة وهذا التحدي لم يعجب الطرف الأول، فيلجأ للاستخفاف بالجانب الشكلي، بعد أن أقدم في المقطعين السابقين على الاستخفاف بالجانب النفسي والفكري ، ويقدم التساؤل (لماذا تنظر هذي المرة في المرآة ؟) دلالة

(1) أكرم ، فيصل ، نصف الكتابة ، مرجع سابق ، ص ٥

الدهشة من النظر، وكأنه حدث غير متوقع، ويوضح قوله (هذي المرة) أنها ليست المرة الأولى التي يدور فيها هذا الحوار، لكنها المرة الأولى التي يجرؤ الطرف الآخر على المواجهة، لكنها مواجهة ناقصة فما زال الطرف الآخر هو المحرك للحوار، بل يظهر الفهم التام للطرف الآخر من خلال توقع الإجابات، والاكتفاء منه بالتقرير ، لكن الجديد أن هذه النظرة في المرآة استطاعت أن تعيد التوحد بين الطرفين، فالنص ينتهي بفكر الطرف الآخر؛ بصوت الطرف الأول ، وكأن النظرة كانت كافية للقول: إنّه قادر على المواجهة .

٢- عتبة التصدير في ديوان (شربنا من الكون حتى العدم) :

نص التصدير :

"تعبنا؟ نعم..
شربنا من الكون حتى العدمْ"[١]

يوضح السؤال والجواب ماهية الشرب - التي جاءت مبهمة في العنوان - وهو التعب والعناء، كما أنه يضفي على عبارة العنوان شعوراً سلبياً منهكاً، و(نا الفاعلين) تجمع السائل والمسؤول في هذا العناء، كما أن السؤال والجواب يمنحان اليقين للمسؤول بالتعب ، ويشكك به للسائل، على الرغم من أن التعب يشعر به المرء ولا يحتاج لأن يُسْأل عنه ، وقد يكون السؤال هنا للتقرير.

- التصدير في مستوى القصائد:

تضمنت أربع قصائد على عتبة تصدير، حظيت قصيدتان بتصدير قبلي وتصدير بعدي، وهما (انحدارات الجدول ... إلى بقعة غيم) و(مواقيت شرقية).

وفيما يلي عرض هذه التصديرات :

أ – عتبة التصدير في قصيدة (ترويض على المرآة):

نص التصدير :

"مدخل:
لا روحَ في صوتي، ولا صمتي يقولُ
وليس لي لحنٌ يُذاع، ولا صهيلُ
فكن كما أهوى لكي تبقى معي
لو شئت، أو كن مثلما يهوى الرحيلُ
أنا رمادٌ خارجٌ من نصله
لو كنت أنت النار : قد آن الهطولُ
فخذ لوجهك ساتراً من ظلِّهِ
قلد أتاك اليوم – يا أصل- البديل"[٢]

يحمل عنوان النص إيحاءً بالتمرد ، فجاء المدخل على إيقاع عامودي، يمثل التقليدية والمألوف والمعتاد، وهذا يتناسب مع فكرة الترويض، وقد حمل التصدير إيحاءً بالتهديد، وعلو الصوت، والسيطرة، والتمكن؛ من خلال فعل الأمر وأسلوب الشرط ، وكأنه يقول : إما أن تكون كما أريد أو ارحل .

(١) أكرم ، فيصل، شربنا من الكون حتى العدم، مرجع سابق، ص ٧
(٢) أكرم، فيصل، الخروج من المرآة- التداخلات، مرجع سابق، ص ٦٣

ويكمل التهديد في قوله : (لو كنت أنت النار : قد آن الهطولُ) فالنار قاتلها الماء، والهطول يحمل معنى الاستمرار، وبالتالي الكثرة، لأن قليل الماء لا يطفى النار ، كما تحمل صورة (الرماد) دلالة كمال الاحتراق، وقد يرمز لكمال التجربة أو كمال الخبرة .

ب- عتبة التصدير في قصيدة (انحدارات الجدول إلى بقعة الغيم):

نص التصدير القبلي:

"سؤال البدء:
أتعلمين أنّ أحداً لم يقطف الجمرَ من الماء إلاك..؟"[1]

يحمل عنوان النص تناقضاً من خلال مسار الماء، فالواقع أن الماء يتجه للاسفل عند انحداره، لكن الشاعر جعل الماء ينحدر إلى الغيم ، هذا التناقض يمتد ليصل إلى المدخل .

فيقدم لسؤاله بـ (سؤال البدء)، وكأنها محاولة للاستعداد النفسي لتقبل التساؤل، كما أن ورود التصدير على هيئة استفهام، يدعم اللامنطقية في العلاقة بين الجمر، والماء، والقطف، التي جاءت في التساؤل، كأنه يمتص به دهشة المتلقي الذي لن يستوعب هذه العلاقة لو جاءت في جملة خبرية.

لكن الشاعر موقن بهذه العلاقة المتضادة ، فالسؤال ليس عن منطقية العلاقة، بل عن مدى معرفتها بذلك؛ يقول: (أتعلمين ....)؛ أي أن هذا الفعل لا يحدث إلا منك فهل تعلمين ذلك ؟؟ وهذا يدل على التصور الذي يرسمه الشاعر لها، وكأنها ذات قدرات خارقة، أو جامعة للمتضادات، والفعل (تقطفين) يوحي بسكينتها واستمتاعها المتناقض مع كون المقطوف جمراً .

نص التصدير البعدي:

"مصافحة الختام:
بوسع الأسئلة أن تفتح الأبواب،
فمتى تكون الإجابات أسرع من الغضب..؟"[2]

يختم الشاعر النص بهذا التصدير، ويقابل البدء في التصدير القبلي بالختام في التصدير البعدي، وتحمل المصافحة الإيحاء بالسلام والتصالح، ويأتي التصدير حاملاً جملة خبرية واستفهام ، وتأتي كلمة أسئلة في الجملة الخبرية دلالة على الحاجة إلى التساؤل حتى في الآخبار المؤكدة ، في حين تأتي كلمة الإجابات في الاستفهام لتدل على أن كل سؤال بحاجة إلى جواب .

والشاعر يقدم في هذا التصدير ملاحظات تأملية ، ففحين أن الأسئلة قد تحل العديد من المشكلات أو العقبات، إلا أن الانفعال وردة الفعل تجاه التساؤل تسبق محاولة الاجابة على السؤال، وهذا تأكيد لما يحمله النص من محاولة استرضاء ومصالحة، والتي يلمح التصدير البعدي إلى سلبية نتيجتها.

جـ - عتبة التصدير في قصيدة (مواقيت شرقية):
نص التصدير القبلي:

"كبيرةٌ تلك الحياة،
وصغيرةٌ هذي الأغاني.."[1]

(1) المرجع السابق، ص ١٠٤
(2) المرجع السابق، ص ١٠٨

نص التصدير البعدي:

"قريبةٌ هذي الحياة،
وبعيدةٌ تلك الأغاني.."[2]

يرتبط التصدير القبلي والبعدي بعلاقات متعددة من خلال التلاعب بالتركيب والحجم والمسافة، فهما يشتركان في مفردتي (الحياة) و(الأغاني)، واسمي الإشارة (هذي) و(تلك)، ويتناوب اسْمَا الاشارة في الاشارة إلى كل من المفردتين في التصديرين حيث يعملان مع التجسيد وتراسل الحواس على تقديم تصور للحياة والتي قد تحمل دلالة الكفاح أو الوجود، والأغاني التي قد تحمل دلالة التسلي أو الأنس ، هذا التصور يأتي مرتبطاً بالحجم والمسافة .

ففي التصدير القبلي تأتي الحياة بعيدة كبيرة، في حين أن الأغاني قريبة صغيرة، وهذا يخالف حقيقة أن الأشياء البعيدة تظهر صغيرة ، والقريبة تظهر كبيرة، لهذا يوضح التضاد بين كبيرة وصغيرة الجانب المهيمن بغض النظر عن قربه أو بعده.

هذا الحكم الذي أصدره في التصدير القبلي ، يتغير في التصدير البعدي لكن من خلال تأكيد المسافة ليس بأسماء الاشارة فقط وإنما بـ(قريبة) و(بعيدة)، فكأنه يصحح رؤية سابقة أو تقدير سابق للمسافة ، فيأتي وكأنه استدراك لما ورد في التصدير القبلي، فيصحح بذلك الحقيقة التي خالفها فيه.

د – عتبة التصدير في قصيدة (كنت أظن، وكنت أظن.. وخاب ظني!):

نص التصدير:

"مدخل:
هذا غيابكِ: أكبرُ الأشياء فيك..
هذا غيابكِ: أكبرُ حاضرٍ فيك..
هذا أنتِ.. آخِرُ(أنا) فيَّ......
وهذا أنا ..... أوّلُ (أنتِ) فيكِ: "[3]

يأتي التصدير تالياً للاستهلال المصرح بخصوصية النص، فيقدم الشاعر من خلاله مزيداً من الخصوصية، كما يحمل في ثناياه مبررات لها، والشاعر بذلك يهيء المتلقي لتقبل الخصوصية المصرح بها في الاستهلال قبل الدخول في النص الفعلي.

أول ما يثير الانتباه الحضور المتكرر لاسم الاشارة (هذا)، وحرف الجر (في)، واللذان يحملان دلالة الحضور ومكانه، وتكرارهما أربع مرات؛ قد يوحي بالمحاصرة من جميع الجهات .

يسيطر الغياب على حالة المُخاطَب، والتلاشي على حالة المُخاطِب، ويدخل الشاعر في جدلية الحضور والغياب، فالغياب يصبح حاضراً وظاهراً، يدعم ذلك اسم الاشارة (هذا)، وقوله(أكبر)؛ والتي تمنح الغياب هيمنة على الحال بينهما .

ويأتي المقطع الثاني متلاعباً بالتراكيب للربط بين الذات والآخر، (أنت – أنا) و(فيَّ- فيك)، ويمثل (أول – آخر) إما تمام الاندماج، أو المكانة والاهتمام، أو تمام التمكن من ذات المخاطَب.

(1) أكرم ، فيصل ، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها، مرجع سابق، ص ٧١
(2) المرجع السابق ، ص٧٣
(3) أكرم، فيصل، شربنا من الكون حتى العدم، مرجع سابق، ص ٣٥

ويكتنف التصدير غموض ناتج عن التلاعب في التراكيب وتبديلاتها، مما يشوش الفكر، وقد يكون الدافع إلى هذا خصوصية النص التي صرح بها الشاعر في الاستهلال فكأن التصدير شفرات بينه وبين من يعنيه النص.

رابعاً : عتبة الإهداء:

- ### عتبة الاهداء في مستوى الدواوين:

جاء الإهداء في ديوانين فقط ، ويظهر الارتباط بالعنوان على الإهدائين، وفيما يلي عرض لها:

١ – عتبة الإهداء في ديوان (شربنا من الكون حتى العدم):

نص الإهداء:

"الإهداء
ولأول مرة أكتب إهداءً
إلى روح (حسن) .. رحمة الله عليه
أخي الأكبر، وأستاذي الأول، وحبيبي الذي ...
لم نر بعضنا ربع قرنٍ.. حتى مات أحدنا.. ولم يستطع الآخر حتى رؤيته ميتاً ..
نعم يا سيدي .. نعم يا حَسَنْ
أنت وأنا، فقط:
(شربنا من الكون حتى العدم)"[1]

يبدأ الإهداء بالأسلوب المباشر إلى أن يقول: "حتى مات أحدنا.. ولم يتستطع الآخر حتى رؤيته ميتاً .."، هنا يصور الشاعر عمق الارتباط بين الأخوين، واندماج الروحين، حتى أن الشاعر يجهل من مات منهما ، فالألم الذي يشعر به لفقد أخيه بلغ مبلغ الموت لديه، ويصرح في آخر الإهداء بأنه وأخاه المعنيان بالضمير المتصل(نحن) في "شربنا "من خلال قوله "أنت وأنا فقط".

٢ – عتبة الإهداء في ديوان (حوار الليل ونجمة الصبح):

نص الإهداء:

"(إهداء):
إلى نجمةٍ..
أصبحتُ بها،
في الليل المناسب.! "[2]

الإهداء عبارة عن إعادة صياغة لعنوان الديوان ، وعلى الرغم من إيضاح هوية النجمة في العنوان (نجمة الصبح)؛ إلا أنها غدت مبهمة في الإهداء، كما أن الصبح الذي منح النجمة التعيين في العنوان، إستحال من خلال الجناس الناقص إلى دلالة تحول تمتلكها النجمة، في حين وقع هذا التحول على الشاعر ، ويظهر أيضاً

(١) أكرم ، فيصل، شربنا من الكون حتى العدم، مرجع سابق، ص٩
(٢) أكرم، فيصل، حوار الليل ونجمة الصبح، مرجع سابق، ص ١٥

الارتباط بالنجمة من خلال (بها)، وقد تكون النجمة أمنية أو غاية لدى الشاعر ، كما يظهر من الإهداء الرضا من خلال كلمة (المناسب)، كما منحت الليل التعيين والتحديد.

الإهداء عبارة عن امتنان وعرفان لمن ساعده كي يتمكن من تحديد الهدف و الغاية، واختيار (أصبح) للتحول يوضح جلاء الرؤية ووضوحها لدى الشاعر، مما يمكنه من إدراك المناسب حتى في أحلك الأماكن والغايات .

- **عتبة الإهداء في مستوى القصائد:**

جاءت ثلاث قصائد متضمنة لعتبة الإهداء ، وقد جاء الأسلوب مباشراً، أو تقليدياً ومألوفاً، في اثنين من هذه الإهداءات وهي:

أ – عتبة الإهداء في قصيدة (مرايا .. فقط):

نص الإهداء:

"إلى القدير / عبد العزيز المقالح"[١]

ب – قصيدة: (القصيدة الأولى):

نص الإهداء :

" إلى الوطن، في يوم تكريمه لي... ١/٥/١٤٢٣هـ"[٢]

في حين جاء الإهداء في القصيدة الثالثة يحمل عدة أبعاد؛ في مستوى المرسل والمرسل إليه، وفي مستوى الجدليات التي تضمنها:

عتبة الإهداء في قصيدة (المكاشفة الخامسة):

نص الإهداء :

"مِن التي علّمتْني كيف أكره الحلم، وأقنعتْني بأن أرذل العمر ٣١"[٣]

من خلال نص الإهداء يمكن الخروج بعدة قراءات له ، فقد يكون الإهدء للشاعر لا منه؛ أي أن الشعور الذي يعم النص والتجربة التي يتضمنها هي صدى لفكر الشخصية المجهولة التي وردت في عبارة الإهداء والتي تأثر بها الشاعر، وقد تتصل هذه العبارة بالعنوان، فيكون بمثابة مدخل يوضح ماهيته، خاصة أن العبارة تحمل تناقضات متعددة توحي بالخداع أو الخضوع.

---

(١) أكرم، فيصل، كبار، مرجع سابق، ص ٧٠
(٢) أكرم، فيصل، الصوت .. الشارع، مرجع سابق، ص ١٥٩
(٣) أكرم، فيصل، مقدمة الكتاب الأخير، مرجع سابق، ص ١٢١

وقد تحمل القصيدة صوت هذه المجهولة؛ فيكون مضمون النص عبارة عن فكرها ورؤيتها المتناقضة والخادعة؛ أي أنه وصف لها، لا سيما وأن النص عبارة عن حوار من جهة واحدة، وترددت فيه ضمائر المخاطب، حاملةً في كثير من المواضع لهجة الاتهام و التوبيخ .

وقد لا يكون المقصود في العنوان شخصية محددة ، بل قد تكون معنى مجرد، كأمنية، أو تجربة، أو غاية، أوصلت الشاعر إلى هذا اليقين.

وفيما يتعلق بنص الإهداء فهو يقدم حالة يأس، وشعور بالخداع ، وتمكن وسيطرة تفقد العقل التفكير، وتحديد الصواب والخطأ، أي الانقياد التام .

ويطرح المدخل سبباً ومُسبِّباً، فَكُرْه الشاعر للحلم ناتج عن الوصول لأرذل العمر حيث لا متسع للأحلام، وإنما هي تحسرات على زمن مضى .

لكن المفارقة في التساؤل: هل يمثل ٣١ من العمر أرذله؟؟

ويبقى التساؤل: هل كان ذلك التعلم والإقناع مباشراً مقصوداً؟ أم أنه من خلال موقف أو حال أوصلت الشاعر إليها فتعلم واقتنع؟

وهل ما زال على هذه الحال أم أنه أدرك أن ذلك غير صحيح ؟ وهل للمكاشفة دخل في إدراك الحقيقة ؟ قد تجيب القصيدة عن ذلك ، فيكون الشاعر من خلال هذا المدخل قد حفز المتلقي للنص ولما ينطوي عليه ، ولفهم القصة التي شكل الإهداء بدايتها أو نهايتها.

المبحث الثاني:

وظيفة الصورة في مستوى القصائد

بما أن الصور في الشعر الحديث والمعاصر هي المقدمة للعاطفة والفكرة في النص ؛ فإن خصائص الصورة في الشعر الحديث والمعاصر تُدخِل العلاقة بين العاطفة والفكرة من جهة والصور من جهة أخرى في جدلية الوضوح والغموض ، مما يقدم درجات متفاوتة بين هتين الثنائيتين .

وقد تم تناول الصورة الكلية في -الفصل الثاني- كنمط من أنماط القصيدة ، لكن ما سيتم التركيز عليه هنا هو درجة الانزياح، ونسبة الغموض، بين ما تعرضه القصيدة من صور، وما تحمله من فكر وشعور .

يعرض الجدول التالي تصنيف القصائد بناءاً على درجات التفاوت بين الوضوح والغموض في استخدام الصور للتعبير عن الشعور والفكرفي شعر (فيصل أكرم)، وقد تم تقسيمها إلى ثلاث مجموعات ، تمثل المجموعة الأولى المستوى القريب للانزياح ، والمجوعة الثانية تمثل المستوى المتوسط ، أما المجموعة الثالثة تمثل المستوى البعيد، وتجدر الاشارة إلى أن طبيعة النص المعاصر تبتعد عن المباشرة؛ فبالتالي تقسيم هذه المستويات جاء بناء على الأقل أو الأكثر غموضاً والمتوسط بين ذلك.

ويأتي العامود الثاني موضحاً القصائد التي تنتمي للمجموعة الموضحة في العمود الأول، أما العامود الثاني يوضح عدد القصائد الواردة في المجموعة ، والعمود الثالث يوضح نسبة قصائد المجموعة إلى المجموع الكلي للقصائد.

(٢٠) درجة الانزياح بين ماتعرضه القصيدة من صور وما تحمله من فكر وشعور:

المجموعة	القصائد	عددها	النسبة
المجموعة الأولى	{المواكب} {توجس صيفي} {وحدك المثوث في الرؤيا} {كما تشاء بك القصيدة} {أناشيد} {مجرد انكسار} {قصائد السكون} {مرايا .. فقط} {منسياتنا} {كنت أظن،وكنت أظن..وخاب ظني} {أنفاس.. قصيرة.. فاترة} {كأنه الحلم} {إجازات أردناها التمرد على همنا} {أو انتظر}	١٤	١٦%
المجموعة الثانية	{الخروج من المرآة} {حصان الوهم} {ترويض على المرآة} {ما كان بين فراشتين} {لو أن حدساً} {مكاشفات في غرفة المعتزل} {انحدرات الجدول إلى بقعة غيم} {تلويحة حبر} {تقاطعات صغيرة} {مبخرة الشتاء} {أغنية الخريف} {حكاية من قال أنا} {مواقيت شرقية} {تشكل صيفي} {كهذا الحلم} {مرثية لغير عزاء} {المكاشفة الخامسة} {تحصيل حاصل؟ ربما..} {ليس بالصلصال وحده} {فليضع عنواناً يناسبه} {يقول الذي ..} {تداعيات صغيرة} {أهلا بنا} {إشارات من أصابع معضوضة} {أثناء المعاني} {القصيدة الأولى} {لمن سيمتد الجنون} {مشابهات التغني} {أسماء أخرى لعمرك} {سبتمبر} {في الأمد القريب} {لا أحبك أن تجرب رقصتي} {قراءة في الرماد} {يا من أظنك أنت} {كأنها الأوقات} {حالات ليست عابرة} {كأنه يكلم أحداً} {خطوة خارج الدرب} {الخواطر عفواً} {ذاكرة الخيال} {ضلال البراءة} {كالبدايات} {هكذا} {لا شك أنك لست أنت} {مثل نفسك لا أحد} {من القدمين .. للرأس} {نشيد العشاق الجدد} {مقطع من (لعبة الأسباب)} {أسئلة العقود الأربعة} {أشجار هذا الحزن ماء} {هي حيلتي} {مقاطع أخرى من (لعبة الأسباب)} { مع المؤاخذ.. في الضحك، والعزاء }	٥٣	٦٠%

المجموعة الثالثة	{الغياهب} {صدى} {صورة متحركة .. بحروف ساكنة} {هواجس ما بعد السهرة} {أصداف تتكسر} {على طرف الدرب من آخره} {يوميات الحالة نفسها} {في الغابة آمن} {دوائر لهذا الصحو والتيه} {مشاتل الريح} {مدورة الخفقان} {كأنما الرؤية رؤيا} {منتهى التبعات} {هذا المس يتمشى} {آت من الوادي١} {آت من الوادي٢} {آت من الوادي٣} {آت من الوادي٤}{آت من الوادي٥}{نواقص السطور} {أخبار لا مبتدأ لها} {سحب كأنها تمطر}	٢٢	٢٤%
	المجمـــــــــــــــــــــــــــوع	٨٩	

من خلال الجدول السابق؛ تحظى المجموعة الثانية بنسبة تزيد عن الضعف مقارنة بالمجموعتين الأولى والثالثة ، أي أن الشاعر يميل لاستخدام الصور بدرجة غموض متوسطة ، كما أن نسبتي المجموعتين الأولى والثالثة توضح ميل الشاعر إلى المستوى البعيد للغموض عن المستوى القريب ، وفيما يلي تفصيل للخصائص كل مجموعة ، مع ذكر نموذج موضِّح لها .

المجموعة الأولى:

تحمل القصائد في هذه المجموعة فكرة معينة، في حين أن وظيفة الصور فيها هي تعميق هذه الفكرة وإكسابها أبعاداً متعددة من خلال الإيحاءات التي تقدمها، وتتفاوت القصائد في درجة الوضوح تبعاً لطبيعة الصور المستخدمة، وطريقة ترابطها، والإيحاءات التي تقدمها والتي قد تتجاوز الدلالة المعجمية لدلالة فكرية أو ثقافية أو نفسية.

ومثال على هذه الوظيفة قصيدة (وحدك المثوث في الرؤيا)[1]:

وحدك المبثوث في الرؤيا
سميراك : جرحك والشباب
سفيراك : حبرك والكتاب
والصادقون : الحزن ، واللغة الشفيفة
والمعاني ، والضباب ..
وأنت هنا واقف
- لا أحد
وأنت هنا خائف
-كلهم سافروا للبلد
وأنت هنا ' مثل صياد وهم
تثقل الكف بالماء ، كي تمسك الموج
هنا عاكف أنت .. والقطرات الخفيفة
من بين جفنيك ، تنساب سفحا
وتصفح عنها..
فتنساب ثانية في العروق
نصفها للشروق ..
نصفها للضجر ..
وترتعش الأرض تحت الحجر

(١) أكرم ، فيصل، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها، مرجع سابق، ص ٥٣

إنها الراقصات التي نشتهيها
والصفقات التي نشتريها
برغم الخسارة ، والانتهاز
أعز من الناس .. باعوا
وأنت المدان ..
أعز من الناس .. ضاعوا
بهذا الزمان ..
وأنت هنا راكد
- لا كلام
كأنك تقرأ هذا الظلام
كأن فؤادك مسمار صلب
فهل سوف تغرسه في الرخام ؟
سيبقى لك الحبر، بعد السميرين
يبقى لك الجرح ، بعد السفيرين
كيف ستقطف نجما جديدا
وأنت المغطى بهذا الغمام ..؟

***

وحدك المبثوث في الرؤيا
ووحدك ..
من يلاقي نصفه بين المرايا
ونصفه بين الغبار ..
سوف تمشي نصف عمرك
في الزوايا، ثم ينكسر الحصار
لكي تسير العمر ثانية .. تدور
وسوف تتعبك الجسور
وسوف تمنحك النجوم القارئات كتابها
كي تقتفي رؤياك في وسط النهار ..

(الوحدة) هي السِمَة الموضوعية للنص، والتي قدمها الشاعر بدءاً من العنوان الذي يحدد مكان الوحدة وهو (الرؤيا)، فيضيف بعداً نفسياً تحلق فيه ذات الشاعر بعيداً عن الواقع، غارقة في الأوهام ، مفتقدة الهادي والمرشد، وتأتي كلمة (مبثوث) دالة على الامتزاج التام بهذا العالم الحالم والانتشار فيه، وما يقدمه النص يدل على أن كلمة (وحدك) لا تحمل دلالة التمييز والتفرد وإنما الضياع والانعزال والوحشة .

هذه الوحدة هي فكرة النص التي يلح عليها فيصل أكرم، ويمنحها أبعاداً تزيد من قسوتها من خلال تشخيص الماديات والمعنويات في بداية النص، ومن خلال التأكيد على الوحدة في قوله:

" وأنت هنا واقف
- لا أحد
وأنت هنا خائف
-كلهم سافروا للبلد"

وفي هذه الأبيات تصريح بالحالة النفسية من خلال كلمة (خائف)، كما أن قوله (كلهم سافروا للبلد) توحي بالغربة، مما يزيد من قسوة الوحدة .

ويقدم وصفاً له (وأنت هنا، مثل صياد وهم – عاكف أنت.. – وأنت هنا راكد)؛ وجميعها مرتبطة بالظرف (هنا) وكأن النجاة من الوحدة مرتبط بالخروج من (هنا) ، كما أن الضعف والانهزامية والسكون والعجز بادية في هذه الأبيات، ويحمل ضمير المتكلم (أنت) دلالة التحسر على حاله وكأنه يوبخ نفسه على الحال التي هو بها؛ فالصوت في النص يعتمد صيغة المخاطب مما يوحي بأنه يتأمل حاله ويحاول إيجاد الحلول، ومحاروة الذات تزيد من الاحساس بالوحدة وفقدان الداعم .

كما أن الجو العام للأبيات في المقطع الأول تظهر فيه الضبابية والقتامة من خلال المفردات (الضباب- الظلام – الغمام) مما يعني اجتماع الوحدة والغربة والظلام وهذا يزيد من المشاعر السلبية التي يخضع لها الشاعر في النص .

وفي نهاية المقطع الأول يحاول الصوت الداخلي للشاعر تقديم تنبؤ بما سيكون عليه حاله جراء هذه الوحدة والركود فيقول:

(سيبقى لك الحبر، بعد السميرين
يبقى لك الجرح ، بعد السفيرين
كيف ستقطف نجما جديدا
وأنت المغطى بهذا الغمام ..؟)

وبحسب ما ورد في بداية النص؛ سيبقى (الحبر والجرح) وسيفقد (الشباب والكتاب)، وتظهر ثنائية المادي والمعنوي بين المفقود والمتبقي .

وفي المقطع الثاني يأتي العنوان سطراً شعرياً يؤكد هذه الحقيقة ، وتأتي الأفعال في هذا المقطع لتصوير حال المستقبل (سوف تمشي – لكي تسير – سوف تتعبك- سوف تمنحك – كي تقتفي) كما توحي بالتقدم المصحوب بالمتاعب والتبعية.

ثم تأتي نافذة الأمل للخروج من هذه الوحدة؛ فـ(الزوايا) دلالة على الإنغلاق و(كسر الحصار) يدل على الخروج للعالم؛ ويدعم ذلك استخدام (الجسور – النجوم- النهار) في هذا المقطع ، وهذا سيمنحه عمراً جديداً وبذلك يسترد الشباب والكتاب.

كما أن قوله : (تقتفي رؤياك) هو توضيح للمكان الصحيح الذي ينبغي اتخاذه من الرؤيا هو اقتفاؤها ولا أن يكون مبثوثاً فيها فيكون مغيباً عما حوله ، وحيداً بفكره وجسده.

المقطع الأول تصوير لما عليه الحال في الماضي والحاضر، وينتهي بالتساؤل (كيف ...) وهو تمهيد للمقطع الثاني الذي تظهر فيه علامات الحركة والسعي للوصول للغاية والتي تأتي في نهاية النص (كي تقتفي..) فتمنح النهاية وضوحاً وإشراقاً.

المجموعة الثانية:

في هذه المجموعة تقوم الصور بالدور القيادي لتقديم قراءات متعددة؛ من خلال ترابطها حيناً، ومن خلال غموضها حيناً آخر ؛ وهي درجة غموض لا تؤدي إلى التعمية التامة للدلالة بل إلى صعوبة الوصول إليها من خلال القراءة الأولى .

وهذه المجموعة مفتوحة الدلالة فلا يمكن الجزم بدلالة محددة للنص، بل يمكن لكل قارئ الخروج بدلالة تبعاً لفكره، وثقافته، وربطه بين دلالات الصور وإيحاءاتها، وما يمكن أن ترمز إليه في ذاتها من جهة، وفي ترابطها من جهة أخرى، وتتفاوت القصائد في مستويات الغموض من قريب إلى بعيد إلى معقد.

ومثال هذه المجموعة قصيدة (هي حيلتي)[1]:

هي حيلتي
نزلاتُ بردٍ
أو سحابٌ
أو طلوعٌ للمطرْ
تلكَ انحناءاتُ المكابرِ
بين هزّاتِ الوترْ
والفراشاتْ المهذبةْ الحميمةْ
والمساءُ .. الشمعُ
والأشياءُ ترسلُ بعضها
للضوء .. غدراً
كاعتراض السكتةِ الملقاةِ في عمقِ الصَخَبْ
هو ذا البياضُ قد انسكَبْ
فالماءُ يندرُ أن يكونَ الماءَ ..
تبعثه السماءُ ،
وسوف تحفظه المصبّاتُ ارتحالاً
من فضاءٍ للقضاءِ
ومن قضاءٍ للقَدَرْ
ها أنتَ في رسْمٍ يميلُ لمنحَدَرْ
فالواقفونَ على يمينكَ يبحثون عن اليسارْ
والساهرونَ على منامكَ يذهبونَ مع النهارْ
والصامتونَ على كلامكَ يفقدونَ الاختيارْ
هلّ ثمَّ بعدَ الاختصار سوى اقتصارْ ..؟
يتقدّمُ الآنَ انتظارُكَ ..
كالتطاول للوراء
فهل وراء الانتظار سوى انتظارْ ..؟!
كانَ الشتاءُ يجيءُ من فجواتِ نارٍ مسّها البردُ المنزّلُ في صحائفَ خالداتٍ يحتمي في حِضنها سيلٌ من الجمْرِ المجاور
للحياةِ ،إذا الحياةُ تهوّرتْ فتطوّرتْ أثوابُها في مفرداتٍ مثقلاتٍ بالأجنةِ والرفاتْ
والحياةُ هي الحياةْ
أشواطها بعضُ الشموسْ
وشموسها بعضُ اصطفاف الشُهبِ في فلكٍ يدورُ
وأنتَ في حَلكٍ تثورُ ..!
رأتكَ عيناكَ اللتان رأتهما المرآةُ فاحمرَّ الإطارُ تميُّزاً :
- من كلَّمَكْ ؟
- كان اجتماعٌ للكلام وكنتُ ضمنَ الحاضرين
- ومن الذي دلَّ المكانَ إلى مكانكَ ..؟
- كنتُ وحدي ،
كانَ لي
وقتي .. ولي
من كلّ أزمنةِ النعاسِ جفونها

[1] أكرم، فيصل، حوار الليل ونجمة الصبح، مرجع سابق، ص ٧٨

أغفو كما يعلو بيَ الإغماءُ
أخطُرُ في هبوطِ الوعي
يسكنني التفافُ التيهِ في الحركاتِ
- تشبهُ بعضَها الحركاتُ ..؟
- أعرفُ ،
إنما .. هي حيلتي !
وهي التي ، من كلّ أمكنة الشرودِ تشدّني
حتى التلاقي بي ،
وبالنجماتِ شاخصةً على تعبي
لأعرفني .. كما تتعرّفُ الصحراءُ بالريح المهاجرةِ المغرَّبةِ = المشتتة
الشقيّةِ،حين تأتيها بأمواج الرمالِ على الرمالِ،من = الجنوبِ
إلى الغروبِ إلى الشروقِ إلى الشمالِ،كأنما كان السؤالُ عن السؤالِ : ستشبهُ الحركاتُ بعضَكَ ؟
- لستُ أعرفُ ،
إنما .. هي حيلتي..!

يثير عنوان النص تساؤلاً عن ماهية هذه الحيلة ؛ فالدلالة المعجمية للكلمة تحمل دلالتين مختلفتين، فهي تأتي بمعنى "الحذق وجودة النظر والقدرة على دقة التصرف في الأمور"[1]، كما أنها تأتي بمعنى "الخديعة"[2]، ولها دلالة المقدرة أو الاستطاعة وحدودها، فماذا يقصد الشاعر بالحيلة هنا؟ كما أن العنوان يطرح تساؤلاً أيضاً عن ماهية هذه الحيلة ؟

يقدم الشاعر في ما يزيد عن نصف النص عدة صور يمكن أن تعتبر تقديماً غير مباشر لهذه الحيلة ، ثم في الثلث الأخير يصرح بها من خلال حوار درامي مع الذات، مما يبقي الغاية دفينة في نفسه، غائبة عمن حوله.

(الحركات) هي الحيلة التي يصرح بها الشاعر في نهاية النص، فكيف مهدت الصور في بداية النص لهذه الحيلة؟ تحمل الصور دلالات حركية؛ من خلال التضاد مثل: (نزلات برد –طلوع للمطر- انحناءات المكابر- المساء ... الشمع – السكتة... الصخب – يتقدم ... للوراء- نار... برد- سيل من الجمر - الشموس...الحلك..)، ومن خلال الأفعال المضارعة مثل: (يبحثون- تذهبون- ترسل - تثور- يدور- تبعثه – تحفظه- تهورت – تطورت..)، أو من خلال ما تحمله الكلمات من دلالة حركية مثل: (هزات-الفراشات- الشهب- الفلك- سيل- مصبات..)، ويذهب الشاعر لأعمق من ذلك من خلال دورة الحياة التي توحي بالحركة من بداية الحياة لنهايتها حين يقول: (إذا الحياة تهورت فتطورت أثوابها في مفردات مثقلات بالأجنة والرفات).

وفي الحوار يحضر ضمير المتكلم، وتظهر نبرة الغضب بدءاً من قوله: (وأنت في حلك تثور..!)، وقوله (احمر الإطار تميزاً)، وتساؤله (من كلمك؟)، و(من الذي دل المكان إلى مكانك..؟)

وفي قوله (رأتك عيناك اللتان رأتهما المرآة) يستخدم الشاعر أسلوباً غير مباشر ليقول بأنه رأى صورته في المرآة، وكأن هذه الرؤية غير مقصودة، أو غير مرغوب بها، وفي قوله (فاحمر الاطار تميزاً) اسقاط لشعوره على المرآة و إطارها، والفاء تدل على سرعة ردة الفعل، وكذلك استخدام الفعل الماضي (احْمَرَّ) والذي يحمل دلالة اشتعال واحتقان، ويزيد من هذا الاحتقان التمييز للاحمرار بكلمة (تميُّزاً) والتي قد تأتي بمعنى (تَمَيَّزَ من الغَيْظِ: تَقَطَّع)[3]والتشديد في (احمرَّ) و(تميُّزاً) توحي بقوة ردة الفعل وعنفها، يدعم هذه القراءة الدهشة من المواجهة مما استدعى ردة فعل هجومية سريعة، كذلك نبرة الغضب والتوبيخ التي تظهر في الحوار.

(1) المعجم الوسيط، مادة حال، جـ١، ص ٢٠٩
(2) المرجع السابق، مادة حال، جـ ١، ص ٢٠٩
(3) المرجع السابق، مادة ماز، جـ ١ ، ص ٨٩٣

يلاحظ أيضاً في الحوار الاقتضاب في الأسئلة، والاسترسال في الإجابات ، كما أنها تتداخل فيفقد المتلقي التمييز بين السائل والمسؤول.

ويظهر الانقياد لهذه الحركات من خلال ارتباطها بـ (الإغماء – النعاس- هبوط الوعي – التيه- الشرود) وجميعها تكوّن جواً من اللاوعي مما يسهّل الانقياد والاستجابة .

ويقدم النص تساؤلين يتعلقان بالحركات ، يقول :

- تشبه بعضها الحركات ..؟
- أعرف ،
إنما.. هي حيلتي!

ويقول :

ستشبه الحركات بعضك ؟
- لست أعرف ،
إنما .. هي حيلتي.!

وتأتي الإجابة بإثبات المعرفة في الأول ، ونفي المعرفة في الثاني ، ويلتقيان في قوله: (إنما هي حيلتي)، ويأتي التشابه من خلال السؤالين مكوناً علاقة مزدوجة توحي بأنه وإن كانت تتشابه الحركات مع آخرين إلا أن هنالك خصوصية للشاعر لكن الشاعر غير مدرك لذلك.

كما أن التناقض في (احناءات المكابر- الأشياء ترسل بعضها للضوء غدراً- الماء يندر أن يكون الماء)، يشبه تناقضه في اصدار حركات لا تشبهه، بينما تسكنه حركات تعرِّفه بنفسه، وتبقيه في حالة وعي وإدراك، وذلك عندما كان وحيداً، وتتلخص هذه الحركات في (يعلو بي-أخطر-هبوط) وهذه الحركات تأتي في وسط اللاوعي (أزمنة النعاس-أغفو-الإغماء-).

لا تنتهي فكرة النص بكون دلالة العنوان (هي حيلتي) بإنها (الحركات) ؛ لأن (الحركات) في ذاتها هي صورة تعبر وترمز لحالات نفسية متعددة، فقد تكون الحركات دلالة على البقاء على قيد الحياة، أو الطرب، أو المقاومة أو غير ذلك.

المجموعة الثالثة :

في هذه المجموعة تحمل القصائد إيحاءً لحالة شعورية مبهمة غامضة لا دلالة فيها ، أو قد تكون دلالة بعيدة التأويل ، وقد لا يقتنع فيها المتلقي حتى بعد الوصول إليها.

وكأن الشاعر فيها لا يرغب في مشاركة المتلقي صريح الدلالة، فلا يقدم له إشارات توصله إليها ، بل قد يقصد عمداً تشتيت ذهن المتلقي؛ من خلال تقديم درجة انزياح بعيدة جداً؛ سواء أكانت في مستوى الخيال، أم في مستوى التركيب .

مثال هذه المجموعة قصيدة (غياهب)[1] يقول :

تفكر
في لحظة الشوق
أن البلاد البعيدة
أجمل

(1) أكرم ، فيصل، قصيدة الأفراد وعشر قصائد تشبهها، مرجع سابق، ص ٤٣

أن الرؤوس الوحيدة
أعقل
ماذا تفكر ..؟
لا شيء مثلك ، في كل هذا
إذا لم تفكر ..
***
وأيضا تفكر
ماذا سيحدث إن لم تكن
في خضم الحياة ؟
وماذا سيجري إذا كنت أولها
قادما من عدم ؟
ستكبر فيك المرايا ، إذا
وأنت ستكبر أيضا ،
وأيضا تفكر ..
***
وحيد الهياكل ..
إن ظل تفكيره واحدا
يظل على نفسه سيدا
وحيد الهياكل ..
صار، وزال، وفك يديه
لكي يمسك الريح ، من ذيلها
وكان يفكر ..
***
كانت تفكر ..
إن الغياهب كانت تفكر
أن الذي لا يجوز سيدنو
وأن الذي سوف ينأى يجوز
وكنا نفكر ..
إن الغياهب ، منا وفينا
وكنا نفكر..
أن الذي هدد الماء بالماء
ليس له مثل هذا التراب ،
وأن العذاب ،
ليس له ، من خواطرنا
غير هذا الغياب ..
كنا نفكر ،أن الهياكل كانت لدينا
لأن الغياهب كانت تفكر ..
تفكر
أنت هنا كي تفكر؟
أنت هنا كي تكون
وأنت هنا ..
وأنت هنا كي تهون
على كل شيء يهون
عليك،

إذا لم تفكر .. وأنت هنا
أنت هنا ، فافتكر من هنا
كيف كنا نفكر ..؟
وكيف افتكرنا بأنا هنا ..؟
فأنت بنفسك .. أنت بنا
أنت لنفسك .. أنت لنا
ونحن هنا .. كلنا
نقرب بعض الهياكل من بعضها
ونختار بعض الهواء لبعض الهواء
ونقبل أن تحتوينا الغياهب
إن لم نزر غير ما ذاب فينا
كأيما هياكل ، في هوة مدها الموج
يجمعنا ملحنا ..
سيجمعنا ؟ ربما كان .. لكن
تفرقنا قطرات السحابة ، في صيفها
ويجمعنا جرحنا..

يمهد الشاعر لعتمة الدلالة في النص بدءاً من العنوان (غياهب)، جمع (غيهب)، و(الغَيْهَب: الظُّلمة)، ويحمل – إلى جانب دلالة الظلام- الشعور بالضياع و الخوف والترقب؛ من خلال تناوب بين الحروف قيبة المخارج وبعيدة المخارج، كما أن النص يقوم على ثلاث مفردات، "الفعل فكر"، و "هياكل"، و"الغياهب"، وقد كان لها حضور ملحوظ ومؤثر .

النص عبارة عن اجهاد فكري، ودوامة من التفكير والتَفَكُّر، من خلال الحضور القوي للفعل (فكَّر) بصيغة المضارع للمذكر والمؤنث ، كما أنه جاء أمراً بدلالة التذكر (افتكر).

كما يظهر اختلاط الأصوات من خلال صيغ الاستفهام، وضمائر المخاطب، والغائب، والمتكلم ، فهل هي تساؤلات لشخص واحد أم حوار بين شخصين أم حوار بين عدة أشخاص؟ مما يربك المتلقي، ويشتت تركيزه.

يبدأ المقطع الأول في النص بالفعل (تُفَكِّر)، وهو فعل عقلي، لكن الحالة الوجدانية للشاعر تظهر في قوله: (في لحظة الشوق) إذن الشوق هو الموجه لهذا التفكير .

ثم يقول: (البلاد البعيدة) و(الرؤوس الوحيدة)؛ وهذه تحمل دلالة الغربة والوحدة ،وقد تكون هذه هي مسببات الشوق؛ من ترحال وفقد.

في المقطع الثاني : يتخيل لو أن ما حدث لم يحدث ولو عاد من جديد ، يأتي هذ التخيل على هيئة تساؤل، ثم يجيب أن ما حصل في المرة الأولى سيحصل في المرة الثانية، والربط بين الكِبَر والتفكير في نهاية المقطع دلالة على مجاهدة الحياة وخوض التجارب.

في المقطع الثالث: بداية حضور (الهياكل) مضافة لـ (وحيد)، فهل هو تحول من البداية (العدم) إلى النهاية (عالم الموت والمقابر)؟ هل وحدته ناتجة عن موت من حوله ولم يتبقَّ سوى هياكلهم ؟ هل للهياكل دلالة أقرب من ذلك أو أبعد؟

ويحمل المقطع أيضاً دلالة القوة العقلية والجسدية؛ لكنها مشروطة بـ (إن ظل تفكيره واحداً) فقد يقصد التركيز أو العزم وتحديد الهدف أو غير ذلك...

في المقطع الرابع : تحضر سطوة الغياهب من خلال إسناد الفعل تفكر لها ، هذه الفاعلية للغياهب يصرح بها الشاعر في نهاية المقطع حين يقول: (نقبل أن تحتوينا الغياهب)، وكأن التفكير قد أوصله إلى عوالم مظلمة

لا هداية فيها، والقبول دلالة على الاستسلام ، وكأن تصريفات الفعل (فكر) في النص لم تخرج للشاعر بنتيجة بل ظل عالقاً في عالم مظلم ، وهذه السطوة للغياهب قد امتدت إلى عنوان النص، وممهدة للمتلقي غياب الدلالة وتهيئه لعتمة النص.

كما الحضور القوي أيضاً لضمائر المتكلم والمخاطب، يبدأ بالمتكلم- نا الفاعلين- ثم المخاطب، ثم يتحدان حين يقول:

(فأنت بنفسك .. أنت بنا
أنت لنفسك .. أنت لنا
ونحن هنا .. كلنا
نقرب بعض الهياكل من بعضها
ونختار بعض الهواء لبعض الهواء
ونقبل أن تحتوينا الغياهب
إن لم نزر غير ما ذاب فينا
كأيما هياكل ، في هوة مدها الموج
يجمعنا ملحنا ..
سيجمعنا ؟ ربما كان .. لكن
تفرقنا قطرات السحابة ، في صيفها
ويجمعنا جرحنا..)

وتحوي الأبيات محاولة للتآزر والتعاون من أجل الحياة ومن أجل التكيف مع الألم وعتامة المصير، من خلال جمع الهياكل، ومحاولة الوصول لنقاط مشتركة؛ وهي (الجرح) و(الملح) المهيِّج له، ويظهر الشك والإحباط من خلال السؤال (سيجمعنا؟)، والجواب (ربما كان ..).

المبحث الثالث :

الوظيفة الرمزية لصورة المرآة

يمكن القول إنّ الشاعر (فيصل أكرم) يدرك أهمية الرمز، ويتخذ منه وسيلة للموازنة بين جدلية البوح والكتمان ، يقول:

يا أيها البوح المرمز : قد تعبنا
ثم أتعبنا اللغات ، من التفكك
كم قبضنا الحرف بال.. (خمس الأصابع)
كم أشرنا للمتون الغامقات عناية
ولم نبع قتلى لنا .. برؤوس (سباباتنا)
مثل الذي انكشفت يداه ،[1]

وتأتي أهمية الرمز لدى الشاعر هنا من خلال التشخيص للبوح المرمز، ومحاورته، وبث الشكوى له، وبالفعلين (تعبنا) و(أتعبنا) كأن الرمز أصبح غير قادر على نقل التجربة، فأضحت اللغة متفككة حتى استحالت لأحرف متناثرة لا يمكن جمعها أو القبض عليها، وبالتالي أصبحت لا تحمل دلالة ، هذا العجز يدفعه لسبيل آخر هو الاشارة، التي تحمل قيمة معنوية من خلال الإشارة للمتون، والتي يحملها مقاصده، ويأتي المفعول لأجله (عناية) ليزيد من القيمة والاهتمام، ويستخدم الإشارة الحسية في قوله (لم نبع قتلى لنا.. برؤوس سباباتنا) قد تحمل دلالة الاتهام، وفي هذا دلالة على الهدف من البوح، والذي لا يهدف إلى التبلي أو الانتهاك أو عرض اتهامات قد تهلك الآخرين؛ وذلك بهدف الكسب أو الربح المادي، فحتى وإن فُقدَت الاثارة إلا أن المبادئ والقيم ثابتة.

وقد يحمل هذا المقطع إشارة الشاعر إلى استخدامه للرمز بنوعيه: الرمز الخاص حيث يصل في تركيبه وصياغته إلى مرحلة التعب، بل أن اللغات أيضاً تعبت من التفكك من خلال تعدد الدلالات وغموض المقصد ، والرمز العام أو المعتمد على الفكر والثقافة وهو ما قد يشير إليه بقوله: (المتون الغامقات).

وبهذا الاستخدام العام والخاص للرمز فإنه يتقاطع مع مصادر الصورة التي تم تناولها في الفصل الأول، وبما أن الفصل الأول عرض لمصادر الصورة والتي تقدم انزياحاتها دلالات رمزية متعددة، فإن هذا المبحث سيكتفي بعرض توظيف الشاعر لصورة المرآة، وكيف اتخذها رمزاً، لا من خلال قصائده وحسب، وإنما أخضع شعره وتجربته لجدلية الخروج من المرآة والرجوع إليها.

وسيتم تناول هذا الجانب من خلال :

١- أهمية صورة المرآة في شعره ، والدلالات التي تحملها.
٢- الاستخدام الرمزي لصورة المرآة.

(١) أكرم، فيصل، الصوت .. الشارع، مرجع سابق، ص ١٤

أولاً : أهمية صورة المرآة في شعره، والدلالات التي تحملها:

لا يكتفي الشاعر (فيصل أكرم) بتوظيف الرمز للتعبير عن جوانب من تجربته، بل إنّه يخضع كامل تجربته لرمز المرآة التي تتنازعها ثنائية الخروج والرجوع، مما يجعل تجربته خاضعة لسطوة المرآة، وما يمكن أن تحمله من دلالات وإيحاءات متعددة، كما أنها تمكّن من فهم طبيعة الصراعات التي تولدت في ظلها تجربته.

هذا الربط بين التجربة والمرآة صنعه الشاعر من خلال عدة أمور :

١ - يعنون الشاعر أول ديوان له بالخروج من المرآة ، وهو كذلك عنوان لقصيدة وردت في الديوان يصرح الشاعر في ناهيتها بأن خروجه بلا رجوع.

٢ - يصرح الشاعر بأن تجربته ابتدأت من هذا الخروج حين يقول :

فلنعد ..
لم يعد غيري إلى أحدٍ سواي .
لم يعد أحدٌ سواي .
وحدي أعود ، كعادتي
وكعادتي ، وحدي سأذهبُ
كلُّ تجربتي خروجٌ .. كنتُ مكفولاً به
وتركته متداخلا
آت من الوادي أنا ، وأنا المهاجرُ من مكانٍ
قد رخصتُ على مقابره التي أحتاجها
فيه امتلأتُ جنايةً
فيه افتقدتُ من المنازل منزلا
فيه احتملتُ جنازةً
فيه ابتدعتُ من البدائل باطلا
وبه ارتويتُ حكايةً
وبه انكشفتُ .. وما سترتُ على مصيرٍ
كنتُ أحسبه احتضاراً زائلا [1]

ففي هذه الأبيات تطغى الوحدة والرتابة على بدايتها في التنقل بين العودة والذهاب، ثم يلمح الشاعر إلى بعض عناوين دواوينه (الخروج من المرآة) و(التداخلات) و(آت من الوادي) ؛ لكنه يربطها ببعضها؛ فتجربته عبارة عن خروج – يقصد به الخروج من المرآة- هذا الخروج هو الضامن له ، لكنه في الوقت ذاته هو خروج متداخل – يقصد به التداخلات – وهنا يظهر التساؤل: متداخل مع ماذا ؟ والفعل (تركته) هل يقصد منح الحرية أم الاهمال ؟ وبالتالي هل التداخل مقصود أم أنه يعبر عن فقدان السيطرة ؟

كما أنه يصرح بالضمير (أنا) بأنه المقصود بعنوان (آت من الوادي)، ويقدم وصفاً للمكان المرتبط لديه بشعور الفقد الحسي والمعنوي، فالهجرة، والمقابر، وافتقاد المنزل، والجنازة، والمصير، والاحتضار، والزوال، جميعها كلمات توحي بالفقد والوحشة والنهاية والتغرب المكاني والروحي .

وفي قوله (كل تجربتي خروج .. كنت مكفولا به ...) يظهر حصر الشاعر لتجربته بالخروج، والتوكيد (كل) يؤكد ذلك ، وقد يكون القصد بداية التجربة، لكن ثقلها وعنفها يوحي باكتمالها، لاسيما وأن نهاية الأبيات توحي باليأس والفقد والنهاية.

---

(١) أكرم، فيصل، آت من الوادي، مرجع سابق، ص ١٠٥

٣ - يصرح في مقدمة ديوان (حوار الليل ونجمة الصبح) بالرغبة في الرجوع، وقد كانت المقدمة عبارة عن حوار بينه وبين المرآة، وهو بذلك يعاود التحاور معها، كما حصل في قصيدة الخروج من المرآة، وإيراد ذلك في المقدمة التي يتحدث فيها عن تجربته ورؤيته الخاصة - التي حتى المرآة عجزت عن تفهمها - يوحي بالتردد، خاصة وهو القائل في قصيدة الخروج من المرآة (ولكني خرجت بلا رجوع).

٤ - يغلب أسلوب الخطاب والحوار الداخلي على القصائد، والذي قد يحتد حتى يصل أحياناً إلى درجة التقريع والتوبيخ، مما يشعر بأن الشاعر يوجه كلماته إلى أحد، قد يكون الذات المنعكسة على المرآة، أو قد تكون هذه الذات هي الخارجة من المرآة وتخاطب الشاعر، فيكون شعره عبارة عن صوت المرآة، وتقييمها له، ولحياته، ولذكرياته، ومستقبله، وهذا الأسلوب يشعر المتلقي بتواصله مع الشاعر؛ وكأن الشاعر يحادثه هو فيَصِل إليه موقف الشاعر ويتأثر به.

٥ - حين يربط الشاعر الزوايا بالمرايا وتأتي في دلالة المحاصرة يتوارد إلى الذهن زوايا المرآة، وكأن الشاعر يتجول على سطحها، أي أن خروجه منها لم يكن كاملاً .

يقول:

كلّما انتهت المرايا
من تصوّرها لما آلت إليه
الصورةُ الملقاةُ في الدرب الخطيرْ
فتّشتُ في كلّ الزوايا
عن بلادٍ تستحق المشيَ للرمق الأخيرْ
وكلما انخفضتْ شموسٌ
عن مكانتها التي نحتاجها
احتجتُ ظلاً لا يقوم عن السريرْ
فكلّما أخطو ، على ثقةٍ.. أراني
أستعدُّ لوقفةٍ، تهتزُّ بي بين المساميرْ[1]

وقد يقدم هذا التجول على سطحها دلالة أخرى للمرآة وهي الورقة الحاملة لتجربة الشاعر، فهي أيضاً ذات زوايا تؤطر تجربة الشاعر، وتعكس من خلال الكلمات على وجهها صورة داخلية في ذات الشاعر، تعجز المرآة الحقيقية عن إظهارها ، ويقرب من هذا التأويل قوله :

هي ذي القوارب ضائعاتٌ في المياه ،
وهاهي الكلمات ضاعتْ في تمارين الشفاه ،
ولم يعد لك من ملامحك التي كُتبتْ على المرآةِ
ما يحتاج منكَ قراءةً..
لا تقتربْ مما تقول ..
لا ترتكبْ نصفَ الجريمةِ، ثم تعفو عن جرائمَ كاملاتٍ سوف تتقنها الطبولْ ..[2]

يتحدث الشاعر هنا عن قصائده بدلالة ذكر الجريمة والجرائم والتي سبق أن وضح الشاعر دلالتها في مقدمة ديوان (مقدمة الكتاب الأخير) حين قال: "كل قصيدة لا تتعمد المديح جناية، وكل جناية ارتكبتها سمعت من يصفها بأنها (حلوة) وكأني لست أعرفها..."[3]، وهذا ما يدعم تأويل المرآة هنا بالورق الذي يحمل هذه القصائد.

([1]) أكرم، فيصل، نصف الكتابة ، مرجع سابق، ص٦٦
([2]) أكرم ، فيصل، آت من الوادي ، مرجع سابق، ص ٦٩
([3]) أكرم ، فيصل، مقدمة الكتاب الأخير ، مرجع سابق، ص ٣

وكذلك عندما يربطها بالكتابة كقوله:

يا صاحبي ..
لا تكتب الكلماتِ ، تنظِمُها وتظلِمُها
لتقتلَني على المرآةِ
خبِّئْ بعضَها بين الخطوط ، على يديّ
الآنَ حَفْراً
دونه الرسمُ الذي أهدى إليَّ الصمتَ
فاعترضَ الكلامُ[١]

وقوله:

سطر على المرآة ما شاءت (أناك)
كبصمة أولى..[٢]

٦ - تمثل المرآة التجارب التي بثها الشاعر من خلال قصائده، أو تمثل المرآة القصائد ذاتها، وكأنه بكتابة شعره خرج إلى العالم ، يقول:

هل يسمعونكَ ؟
لم يعودوا مؤمنين بالاستماعْ
حتماً رأوكَ ؟
ظلمتَ أعينهم جزافاً ،
لم يعد شيٌء يُرى دونَ التماعْ
والآن يُخرجني القناعُ المستطاعُ ..
لمن ستخرجُ ؟
للزوايا كم خرجتُ ، ومن مراياىَ المدانةِ قد خرجت،
وكم خرجتُ،
وكم سيخرجُ من مراياكَ التي تُعنى بها
سقْطٌ ستحسبهُ مَتاعاً ، مثلَ حسبتنا القديمةِ
ثم تدهشكَ استقامته انطباعاً
ثم تطلبه ملاذاً ، في اندفاعكَ لارتفاعٍ
سوف يعقبهُ ارتفاعُ ![٣]

وتظهر في هذه الأبيات التعددية على مستوى المرايا، وعلى مستوى الخروج، وقوله (قد خرجت) و(وكم خرجت) تحمل دلالة الماضي والذي ترافقه الإدانة ، في حين أن الفعل (سيخرج) توضح حال المستقبل المُرافَق بالعناية ، ويأتي الصوت الآخر متحدثاً عن المستقبل؛ إما لخوف الصوت الأول، أو لعدم القدرة على التنبؤ به، أو أن الصوت الآخر جاء مقاطعاً لتصور الصوت الأول، خاصة أن قوله (سقط ستحسبه متاعاً) يحوي شيئاً من السخرية .

ومما يصور ارتباط المرآة والخروج منها بتجربة الشاعر وقصائده قوله:

ففُتنتُ بمرآة الأطرافِ
خرجتُ بها .. وخرجتُ عليها
كنتُ الخارجَ منها ، كنتُ
وكنتُ المُحبط في الأصدافْ

---

(١) أكرم، فيصل، حوار الليل ونجمة الصبح، مرجع سابق، ص ١٩
(٢) أكرم، فيصل، الخروج من المرآة- التداخلات، مرجع سابق، ص ٦٣
(٣) أكرم، فيصل، حوار الليل ونجمة الصبح، مرجع سابق، ص ٨٣

أردُّ القشرةَ عن بللٍ ، وأمدُّ الماءَ إلى أملٍ
وأسدُّ الفجوةَ بالأعطافْ [1]

وهنا يقدم الشاعر صراعاً، يتمثل في حروف الجر (منها - عليها - بها) ، وهي حروف تشكل العلاقة بين المرآة والشاعر ، وفي إضافة المرآة للأطراف قد تجمل دلالة الكتابة التي تصور ما في النفس.

ثانياً: الاستخدام الرمزي لصورة المرآة:

يستخدم الشاعر صورة المرآة بأشكال متعددة، وقد تم حصر ٩١ موضعاً في عينة البحث ، تكررت خلالها مفردة المرآة ١٢٤ مرة، وسيتم النظر لهذه المواضع من خلال طريقة البناء، لأن الدلالة في الرمز لا يمكن الجزم بها، فالصورة الواحدة من الممكن أن تحمل أكثر من دلالة، وبالتالي تتعدد القراءات تبعاً لرؤية المتلقي وربطه لدلالتها مع الصور المقدمة في محيطها .

ويمكن الاشارة أيضاً إلى التكرار المعنوي للمرآة ، فالشاعر ذكر مفردة (مرآة) ٧٠ مرة في حين ذكر (مرايا) ٥٤ مرة ، فإن كان التكرار بلغ ١٢٤ مرة، فإن الجمع مرايا يضاعف من إيحاء التعدد للمرآة لدى الشاعر والمتلقي على السواء.

يستخدم الشاعر المرآة بشكل مفرد، وجزئي، وكلي، والجدول التالي يبين عدد التردد والتكرار لكل استخدام، ونسبته إلى عدد مواضع استخدم الصورة.

(٢١) الاستخدام الرمزي لصورة المرآة:

الاستخدام	عدد المواضع	نسبتها
مفرد	٣٠	%٣٣
جزئي	٥٦	%٦٢
كلي	٥	%٥
المجموع	٩١	

يظهر من هذا الجدول أن الشاعر اعتمد على الاستخدام الجزئي بشكل أكبر من الاستخدام المفرد بما يصل للضعف تقريباً ، في حين يظهر الاستخدام الكلي طفيفاً بالنسبة إلى نسبة مواضع الاستخدام عموماً ، وهذا أمر غير مستغرب؛ فالخروج من المرآة يوحي بالانعتاق والخلاص، وبالتالي لن يكون الشاعر مرتبطاً بصورة المرآة بشكل كلي، فيخالف بذلك دلالة الخروج .

وفيما يلي بعض النماذج لهذه الاستخدامات :

أ – الاستخدام الكلي :

نموذج هذا الاستخدام قصيدة (الخروج من المرآة) :

(١)

في دمعة طفرت من المرآة

(١) أكرم، فيصل، آت من الوادي، مرجع سابق، ص ١٠٠

كنت أخضب الأجراس، أنقعها
على حلقي، وأرفعها إلي.. ليستفيق الصوت
من غفواته، أو يستعيد الروحَ في أمواته.
هذا أنا صنم على المرآة مرتعش، ويكفيني من الرؤيا ظلامي..
كلما سطرت شطراً في المتاحف
شقتني سيف السقام
كلما أطلقت أغنية
تعود إلي .. حاملة حطامي

(٢)

في صورة طبعت على المرآة
كنت أرى تواريخ التحول.. من سكون الواجبات
إلى مفازات السؤال:
هل هذه الدنيا مهيأة لذاكرة الخيال؟

***

كان السؤال على الضريح
وكانت المرآة مائلة .. وكادت أن تطيح
وكنت وحدي..
في تأملها الصريح:

***

لابد أن نبقى على حذر من الأمطار..
تهطل / يفرح الأطفال، لكن المخافة أننا
نحنو على أطفالنا/ نغفو على أمطارهم
فنضيع عن أسمائنا؛
ترتد فينا ثورة كانت على أعدائنا

(٣)

في صورة طلعت من المرآة، كنت أرى
حكاية حبي الأولى.. وأسمعها صدىً
تهتز منه جدار نفسي
قلت للمرآة :صمتاً.. قد أعود غداً لأمسي،
لا إلى أمس البكاء، وإنما
الأمس الذي ..
قد علم الطفل الكلام
وقد تفتق من زلازله السلام

***

كان البخور على ترائبنا يضوع
وكانت الأحلام تزهر بالعذوبة في بحيرات الدموع
وكنت وحدك .. أيها الآتي على طمع .. تجوع

***

ما كانت المرآة كاذبة،
ولكني خرجت .. بلا رجوع[1]

في قصيدة الخروج من المرآة ، يظهر في المقطع الأول اندماج الذات مع المرآة، وحرف الجر (من) يوضح هذا الاندماج، فالدمعة طفرت من صورة في المرآة من من الذات الخارجة لا من الذات الداخلة، وتتحرر الذات شيئاً فشيئاً، فتظهر كصنم، وهذا الصنم تبدأ عليه علامات الحياة، من الدموع للصوت للارتعاش تمهيداً للخروج.

ويزداد هذا التمهيد للخروج في المقطع الثاني، من خلال حرف الجر (على)، والذي يوضح شعور الشاعر بالانفصال عن المرآة، وكأن الصورة تظهر على المرآة لا فيها كما في المقطع الأول ، وتقدم الصورة العديد من الذكريات والتحولات، لتنتهي بالسؤال : (هل هذه الدنيا مهيأة لذاكرة الخيال ؟) ويجمع بـ(ذاكرة الخيال) طرفين متضادين؛ فالذاكرة هي لأمور حدثت، أما الخيال فهو لأمور لم تحدث، وقد لا تحدث أبداً، والجمع بين الطرفين من خلال الاضافة قد يدل على الأحلام والطموحات التي يرسمها الإنسان ولا تتحقق، أو هي الحياة المتخيلة التي يرسمها الإنسان، ويمنح نفسه فيها ما لا يمكن أن يحصل عليه في الواقع، هذا التساؤل قد يكون صادراً عن الشاعر، وقد يكون صادراً عن صورة الذات التي طبعت على المرآة، وفي كلا الحالتين كان السؤال يحتضر، وكانت الصورة تستعد للخروج، ولا يملك الشاعر سوى التأمل، وتأتي نهاية المقطع وكأنه صوت آخر، قد يكون للمرآة، ويظهر الاختلاف من خلال استخدام (نون الفاعلين) بديلاً لـ (تاء الفاعل)، ويظهر شعور الحذر والخوف والتردد في قوله:(لا بد أن نبقى على حذر)- (لكن المخافة) وهو خوف من التضحية المؤدية إلى فقدان الهوية، وضياع التمييز، لا بين الأصدقاء والأعداء، وإنما بين الذات والأعداء .

والثورة هي تعبير عن التمرد، وهو ما تسعى الصورة على المرآة من ممارستها من خلال انفصالها عن المرآة، فكأن المرآة تريد منها – الصورة- التروي وعدم الاندفاع لهذه التجربة التي قد تهلكها قبل كل شيء.

في المقطع الثالث يتم الخروج، ويدل على ذلك الفعل (طلعت)، والانفعال في (قلت للمرآة صمتاً)، والذي يوحي بالاعتراض المصحوب بالخوف من التأثر، فحديث المرآة الآن يلامس جانباً شعورياً قد يسحب الشاعر إلى ذكريات يحاول نسيانها ، على الرغم من ذلك لا يمانع من العودة للأمس، لكنه يصف ذلك الأمس بـ(قد علم الطفل الكلام – وقد تفتق من زلازله السلام)، وهو بهذا ما زال يضمِّن دلالة الثورة والاعتراض، هذا الأمس هو ما يستحق العودة ، لا (أمس البكاء) الموحي بالضعف والخضوع وقلة الحيلة، فيأتي صوت المرآة معاتباً و مستخفاً باندفاعه، فتورد (نون الفاعلين) الموحية بذكرى لحظات مشتركة بين الصوتين ، وتصور أمس البكاء الذي يهرب منه الشاعر، بأن الحرقة والألم المشتعل في الصدر كان يبعث رائحة زكية (البخور)، وكانت الأحلام هي المنقذ من ملوحة الدموع بل باتت الدموع سبيلاً لازدهار الأحلام ، وقد يكون المقصود هنا ما ورد في أول النص (في دمعة طفرت من المرآة كنت أخضب الأجراس ....) فتكون الأغاني والقصائد ناتجة عن تجربة مؤلمة غارقة في الدموع.

وينتهي الحديث بالاتهام بالطمع وعدم الاكتفاء والتذمر ، وقد يكون هذا الأسلوب في التوبيخ أدى إلى الاعتراف في نهاية المقطع (ما كانت المرآة كاذبة) ، لكن هذا الاعتراف لم ينجح في إبطال هذا الخروج، فهو يستدرك بقوله (لكني خرجت.. بلا رجوع)، واستخدام (تاء الفاعل) هنا يدل على الاندماج بين ذات الشاعر الخارجة من المرآة وذاته الأصلية الهاجعة في أعماقه، وهذا طرف يقابل الطرف المعاكس في بداية النص، حيث الصورة كانت مندمجة في المرآة ، لكن قوله (بلا رجوع) يوحي بالقسوة، والتنكر للدلالة التي حملتها المرآة أيٍّ كانت هذه الدلالة.

---

(1) أكرم ، فيصل، الخروج من المرآة – التداخلات، مرجع سابق، ص ٤١

ب- الاستخدام الجزئي:

من نماذج الاستخدام الجزئي قوله:

(تظل هنا) :
يمضي إليك طريقهم
أنى اتجهت ،
يمدك التذكار منهم
بالذي يحتاجه التذكير بك
وأنت تمضي ،
في انتظار للطريق .. وترتبك .
من أنت فيهم ..؟
من أنت منذ طفولتك ..؟
كل الذين كتبت شعرا في قضاياهم
مشوا ..
لتظل وحدك ،
في العراك مع المرايا ،
في العراك مع المسافة والمرايا .. تشتبك [١]

يظهر الشاعر هنا وكأنه محاطاً بالمرايا والتي تصور له مسافات خادعة ، هذا الخداع هو ذاته خداع الذكرى التي يخضع لها الشاعر، ففي حين أنهم متواجدون بذكراهم حوله، هو في الوقت ذاته وحيد ، وهذا يدل على قوة حضور ذكراهم لديه.

ومن النماذج أيضاً قوله:

لقد فاتني من زماني مكاني
وقد فاتني من مكاني بياني
أنا الآن أمضي..
إلى عالم في المرايا رآني
هو الجسر بيني
وبين الشعاع الذي خلف عيني
وقد غاصت الروح، غاصت الروح
في دمع ذاكرة من شتات
هي الآن تلتم في خندق بين ذكرى وأخرى..[٢]

يخلق الشاعر عالماً خاصاً به من خلال المرايا، فينعدم عنه الإحساس بالمكان والزمان، فهل هو في المرآة ويرى العالم الخارجي؟ أم أنه يرى العالم خلفه في المرآة فيمضي قدماً للخلف؟ وهذا يوحي بدلالة الذكرى والرجوع للماضي، والذي يشتت الدلالة هنا؛ قوله (رآني) والذي قد يوحي بالإغراء بالتقدم، كما يوحي بالتواصل من خلال النظر، والذي عبر عنه الشاعر بقوله (هو الجسر بيني....)، هذا العالم يستثير ذاكرة الشتات، ولكنها مازالت قادرة على الصمود، على الرغم مما تسببه من انهاك للروح في الأحزان.

---

(١) أكرم، فيصل، الصوت .. الشارع، مرجع سابق، ١٥٠
(٢) أكرم، فيصل، الخروج من المرآة-التداخلات، مرجع سابق، ص ١١٤

جـ - الاستخدام المفرد:

ومن نماذج هذا الاستخدام قوله:

في المرّة الأخرى
ستقولُ : أنساني العذابُ المرأةَ الأخرى
فالنجم غابْ
والقلبُ تابْ
والناسُ يختارون أنفسهم ، بكلّ سهولةٍ
فهل استفدتَ من الصعابْ ؟
ستقول : لم يُكتبْ عليَّ من العقابْ
ومن الذي أحتاجه ، في رحلتي بين المرايا
ومن وصايا الاغترابْ
إلا الرضا بقراءة الذكرى .[1]

قد تمثل المرآة هنا محطات العمر، أو القصائد، أو الأوراق البيضاء التي يخرج عليها الشاعر صورة تعبر عن ذاته ورؤيته، ويدعم ذلك قوله قراءة الذكرى ، أو أن رحلته بين المرايا هي غايته من الخروج من المرآة فيرى ذاته من خلال جوانب أخرى، وآراء أخرى، ويعيد تقييم ذاته، وهذا ما يجعله يربط بين (رحلته بين المرايا) و (وصايا الاغتراب).

ومن النماذج كذلك قوله:

هل تعلمين بأني صرت صديق التربة منذ الموت
الأول
حتى هذي اللعبة/ هذا الحي - وهذا الحبر..
وكنت الأرض على قدمين
وكنت الفرض عليها.. وكان علي بأن أحملها على كتفين؟
فكل سماء كنت أراها: مرآة
وكل امرأة كنت أراها أمي وكل غياب كان أبي[2]

قد تحمل السماء هنا دلالة الأمنيات، أو الأحلام، أو المكانة الرفيعة التي يطمح إليها ، وتعبيره بـ(مرآة) يوحي بقوة طموحه ، والفعلين (صرت) و(كنت) يوضح تحول حاله بين ما كان (كل سماء كنت آراها مرآة) وما صار (صديق التربة)، مما يشعر بفقدانه الطموح واكتفائه بأدنى المراتب.

ومن النماذج أيضاً قوله:

هذا حصان الوهم عاد؛
قد جاء يشعل شمعة في عتمة الأثواب
لكني رأيتُ النار في ثوب الحداد
ورأيت دمعي في مفاوزها يسيح
رأيت أنجمها تطيح
رأيت مرآتي محطمةً،
وأوتاري تئن على الوساد:

---

(1) أكرم،فيصل، كبار، مرجع سابق،ص ١١٣
(2) أكرم ، فيصل، الخروج من المرآة- التداخلات، مرجع سابق، ص ١٠٤

هذا حصان الوهم عاد[1]

الأمل الخادع أو الفرحة الخادعة التي يبعثها الوهم والتي عبر الشاعر عنها بـ(الشمعة) لا تلبث أن تستحيل إلى نار تأتي على الماضي (ثوب الحداد)، والحاضر (دمعي)، والمستقبل (أنجمها) ، هذا الجو المحطم المحترق كفيل بتحطم الذات (المرآة)، ولن يكون هناك أنيس سوى الأنين في الليل المظلم ، حيث الوحدة والأرق (على الوساد) .

من النماذج أيضاً قوله:

اخترت ملح تغربي
اخترت جرحي ،وافتضاح تهربي
من قبلة كانت على شفة الحبيبة
حين كنت أنام في ورق الجرائد
ثم أصحو .. والمرايا ليس فيها
وجه أمي أو أبي..
اخترت تذكرة الصعود الحر
في عين الشموس
اخترت رجرجة الكؤوس
لأن ما يرتج في قلبي لقلبي
كي يدور الكون بي..[2]

تأتي المرايا هنا لتدل على اغتراب الذات، فقدان الهوية، من خلال الوجه الذي يحمل ملامح مشتركة بين الأم والأب، فيقع الشاعر بين إحساس الغربة المكانية والغربة الذاتية ، باعتبار أن المرايا جمعاً تدل على محاولات متعددة للتعرف على الذات .

(1) أكرم ، فيصل، الخروج من المرآة – التداخلات، مرجع سابق، ص ٤٦
(2) أكرم، فيصل، مقدمة الكتاب الأخير، مرجع سابق، ص ٥٣

خَاتِمَة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبيّنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين..

في نهاية هذا البحث يمكن تلخيص أبرز النتائج التي تم الوصول إليها من خلال المحاور التالية:

فيما يتعلق بمصادر الصورة في شعر فيصل أكرم:

تظهر سيطرة الواقع الحسي على مصادر الصورة لدى الشاعر، وتأثره بالمحسوسات من حوله أو في مخيلته، كما تعددت مجالات الواقع الحسي ما بين الحياة اليومية والطبيعة والحياة الإنسانية وقد جاءت على نسب متقاربة ، ويمثل الحيوان المجال الأقل في مجالات الواقع الحسي .

وتظهر أبرز مجالات الواقع الذهني في مجال التفكير والبحث عن المعرفة، ومجال الأدب وما يتصل به، مما يشكل مزيجاً بين العقل والعاطفة.

ويستخدم الشاعر هذه المصادر لخلق عالم خاص به، متأثر بفكره وخياله لنقل رؤيته مبتعداً عن النقل الحرفي للواقع.

أمّا ما يتعلق بأنماط الصورة ووسائل تشكيلها:

فقد تعددت آليات تشكيل الصورة المفردة، وتشكل آلية تبادل المدركات وآلية الكناية الأكثر استخداماً، أما التشبيه والوصف المباشر والتضاد والاستعارة من مجال إدراكي واحد فتشكل الأقل استخداماً.

وتأتي آلية تبادل المدركات مؤكدة ميل الشاعر إلى التلاعب في العلاقات بين طرفي الصورة وفي صفاتهما وخصائصهما، مما يخلق الدهشة لدى المتلقي، وتجاوز أفق الانتظار والتوقع لديه.

وتمنح آلية الكناية الألفة تجاه الصور والاعتماد على الإيحاء وفي هذا دلالة على ميل الشاعر إلى التلميح وكأنه يقع بين ثنائية الكبت والتصريح.

كما تتعدد آليات تشكيل الصورة الجزئية وتأتي في مقدمتها ألية تكامل الصورة المفردة التي تتطلبها الطبيعة الدرامية لشعر فيصل أكرم، تليها آلية تراكم الصور المفردة والتي تمنح ترابطاً خفياً بين الصور .

ويظهر ميل الشاعر إلى العلاقات الواقعية والتي يمكن حدوثها أو تخيلها من خلال الاعتماد على التركيب (montage) وهو الآلية الأكثر استخداماً لتراكم الصور .

ويتأثر بناء الصورة الكلية لدى الشاعر بالجدليات التي تتنازع تجربته، مما يخلق صراعاً بينه وبين نفسه، وبينه وبين محيطه، فيأتي البناء الدرامي حاملاً لتجربته بصراعاتها وجدلياتها، كما يميل الشاعر إلى بناء المقاطع بتنوع من حيث عدد المقاطع أو فواصلها أو عنونتها، ويحضر البناء اللولبي بشكل أكبر مقارنة بالبناء الدائري وهذا يتناسب مع الدوامة اللامتناهية في شعور الشاعر.

وأمّا بالنسبة إلى وظيفة الصورة:

تشكل عتبة العنوان حضوراً أساسياً في مستوى الدواوين، وحضوراً كبيراً في مستوى القصائد، كما يأتي الاستهلال في مستوى الدواوين كثاني عتبة بعد العنوان ويمثل التصدير والإهداء العتبتين الأدنى من حيث اهتمام الشاعر، وتشكل عتبات الاستهلال والتصدير والإهداء حضورا ضعيفاً في مستوى القصائد.

وبحسب مستويات الانزياح يغلب على عناوين القصائد المستوى المتوسط، مما يدل على التوازن والاعتدال في اختيار العناوين، في حين أن التطرف سواء في الوضوح أم في الغموض كان متساوياً .

ويعتمد الشاعر في المستوى القريب للانزياح في عناوين القصائد على إيحاء الدلالة المعجمية للكلمات، أما في المستوى المتوسط لعناوين القصائد يقدم الشاعر الانزياح من خلال وسائل متعددة ؛ فأحياناً يأتي العنوان مكثفاً باستخدام الإضافة ، ويأتي أحياناً أخرى مسترسلاً يحمل جملاً مكتملة التركيب مبهمة الدلالة، وقد يعتمد الانزياح على دلالات اصطلاحية أو ثقافية للكلمات، وقد يأتي من خلال تعقيد التركيب والتلاعب في استخدام النفي وضمائر المتكلم.

ويعتمد الشاعر في المستوى البعيد للانزياح في عناوين القصائد الحذف أو استخدام ضمير الغائب مما يغيِّب الدلالة تماماً فيترك للمتلقي إكمال الناقص أو تخيل الغائب بعد الخروج من صدمة خيبة التوقع ، وكأن الشاعر يحيل المتلقي لقراءة النص كاملاً للحصول على دلالة كاملة.

ويمثل الاستهلال في مستوى الدواوين إضاءات تكشف رؤية الشاعر وتؤطر تجربته ، وقد اعتمد في بعضها على المباشرة ، في حين قدم البعض الآخر تساؤلات يمكن اعتبارها مناط الصراع في تجربته وقد كان للتصوير الحظ الأوفر في تعميق الفكرة والمناورة في طرحها، في حين يعتمد الشاعر على المباشرة في بناء عتبة الاستهلال في مستوى القصائد ، وإن كانت لا تخلو من دلالات جدلية.

ويقدم الشاعر في مستوى الدواوين عتبات تصدير أولية/ بدئية معتمداً التصدير الذاتي بطول متفاوت يصل إلى قصيدة كاملة في أقصاها ، وسطرين شعريين في أدناها، أما في مستوى القصائد ينوع الشاعر في استخدام عتبة التصدير بين التصدير القبلي والتصدير البعدي ، في حين جاءت جميعها تصديرات ذاتية.

ويربط الشاعر بين الإهداء والعنوان في استخدامه لعتبة الإهداء في مستوى الدواوين، ويظهر الميل للمباشرة في استخدام عتبة الإهداء في مستوى القصائد، وإن كان هناك حضوراً للتصوير مقدماً جدليات تصل إلى هوية المرسل والمرسل إليه.

وفي توظيف الصورة في مستوى القصائد يعمد الشاعر إلى مستوى متوسط من الغموض ما بين الرؤية التي يحملها النص والصور التي يتضمنها، ويأتي في المرتبة الثانية المستوى البعيد للغموض ، في حين يأتي المستوى القريب متأخراً وبذلك يمكن القول بميل الشاعر للمستوى البعيد مقارنة بالمستوى القريب.

ويوظف الشاعر صورة المرآة من خلال إخضاع كامل تجربته لرمز المرآة التي تتنازعها ثنائية الخروج والرجوع، مما يجعل تجربته خاضعة لسطوتها ، وما يمكن أن تحمله من دلالات وإيحاءات متعددة ، كما أنها تمكن من فهم طبيعة الصراعات التي تولدت في ظلها تجربته.

كما يعتمد الشاعر الاستخدام الجزئي لتشكيل صورة المرآة مقارنة بالاستخدام المفرد ، وهذه الوسطية هي ما تتناسب مع جدلية الخروج والرجوع للمرآة ، ويأتي الاستخدام الكلي ضعيفاً وهذا يتناسب مع الرغبة في الخروج منها.

وأخيراً يمكن الخروج من البحث بالتوصيات والمقترحات التالية:

١- تشكل ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب في شعر فيصل أكرم انفعالات متعددة ومشاعر مضطربة تمكن دراستها من إضاءة جانب من الصراعات الدرامية في تجربته.
٢- يقع شعر فيصل أكرم بين العديد من الثنائيات التي تكشف دراستها صراعاً على مستوى الدلالة والعاطفة والفكر.
٣- يأتي السؤال والجواب مشكلاً ظاهرة في شعر فيصل أكرم سواء أكان من حيث ثنائية السؤال والجواب أم من خلال تقنية الحوار التي غلبت على شعره وشكلت صراعات درامية.
٤- يشكل التدفق اللغوي أيضاً ظاهرة في شعره حيث يغلب عليه الجمل الطويلة من خلال الإضافة والوصف وشبه الجمل وصلة الموصول ...
٥- يشكل العنوان على مستوى الدواوين أو القصائد أو العناوين الداخلية في القصائد جانب من فكرة الشاعر وقدرته الإبداعية.

الفهارس

فهرس الجداول

عنوان الجدول **رقم الصفحة**

١. نسبة مصادر كل من الواقع الحسي والواقع الذهني إلى المجموع العام للصور........ ٢٣
٢. مجالات الواقع الحسي ونسب حضورها.. ٢٤
٣. عناصر الحياة اليومية ونسب حضورها.. ٢٥
٤. عناصر الطبيعة ونسب حضورها.. ٤٧
٥. عناصر الحياة الإنسانية ونسب حضورها... ٥٨
٦. عناصر الحيوان ونسب حضورها.. ٨٣
٧. مجالات الواقع الذهني ونسب حضورها:..٨٧
٨. آليات تشكيل الصورة المفردة (البسيطة) ونسبة حضورها.......................... ١٠٢
٩. أساليب تبادل المدركات ونسب حضورها.. ١٠٣
١٠.آليات تشكيل الصورة المركبة أو الجزئية ونسب حضورها.......................... ١١٨
١١.أشكال آلية حشد الصور ونسب حضورها... ١٢٠
١٢. أنماط بناء الصورة الكلية ونسب حضورها... ١٣٠
١٣.تواجد العتبات في مستوى الدواوين ونسب حضورها ١٥٤
١٤.تواجد العتبات في مستوى القصائد ونسب حضورها ١٥٥
١٥.علاقة العنوان بالمحتوى... ١٥٦
١٦.ما توحي به دلالة العنوان ١٥٧
١٧.درجة انزياح الصورة في عتبة العنوان.. ١٥٨
١٨.عتبة العنوان على مستوى القصائد... ١٥٩
١٩.أنواع الاستهلال على مستوى الدواوين.. ١٦٢
٢٠.درجة الانزياح بين ما تعرضه القصيدة من صور وما تحمله من فكر وشعور.......... ١٧٩
٢١.الاستخدام الرمزي لصورة المرآة.. ١٩٣

فهرس المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

- المصادر:

١. أكرم ، فيصل، قصيدة الأفراد ،ط١ (مطابع نجد: الرياض ، ٢٠٠١)
٢. أكرم ، فيصل، آت من الوادي ، دط (دار الجداول : د.م ، ٢٠٠٣)
٣. أكرم ، فيصل، الخروج من المرآة- التداخلات ، ط٢ (دار الفارابي : بيروت، ٢٠٠٩)
٤. أكرم ، فيصل، الصوت ..الشارع ، دط (د.ن : الرياض ، ٢٠٠٢)
٥. أكرم ، فيصل، حوار الليل ونجمة الصبح ،د.ط (دار الفارابي : بيروت ، ٢٠١١)
٦. أكرم ، فيصل، شربنا من الكون حتى العدم ، د.ط (دار الفارابي : بيروت،٢٠٠٩)
٧. أكرم ، فيصل، كبار ، د.ط (دار كتابات: بيروت ، ٢٠٠٤)
٨. أكرم ، فيصل، مقدمة الكتاب الأخير ، د.ط (النادي الأدبي: حائل ، ٢٠٠٢)
٩. أكرم ، فيصل، نصف الكتابة ،د.ط (دار كتابات: بيروت ، ٢٠٠٤)

- المراجع:

١. أبو أصبع ، صالح خليل ،الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨ م - ١٩٧٥م ، ط (دار البركة : الأردن،٢٠٠٩)
٢. أحمد ، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د.ط،(دار المعارف: مصر، ١٩٧٧)
٣. أكرم ، فيصل، سيف بن أعطى ، د.ط (دار الفارابي: بيروت، ٢٠٠٧)
٤. ألف ليلة وليلة ، ترجمة أميرة علي عبد الصادق، ط١(كلمات عربية للترجمة والنشر: القاهرة، ٢٠١٢)
٥. البطار، هدية ، الصورة الشعرية عند خليل حاوي ، ط١، (هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث :أبو ظبي، ٢٠١٠)
٦. بلعابد، عبد الحق، عتبات (ج.جينيت من النص إلى المناص) ، ط١، (الدار العربية للعلوم ناشرون: لبنان، ٢٠٠٨م)
٧. التبريزي ، أبو زكريا يحيى بن علي ، شرح المعلقات العشر المذهبات، تحقيق : عمر فاروق الطباع، د.ط، (دار الأرقم بن أبي الأرقم: لبنان ، د.ت)
٨. الجرجاني ، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ت:محمد محمود شاكر، ط٣(دار المدني : جدة،١٩٩٢)
٩. الحاوي، سعد أحمد ،الصورة الفنية في شعر امرئ القيس،د.ط، (دار العلوم للطباعة والنشر: د.م، ١٩٨٣)
١٠.الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النص البنية والدلالة، ط١،(الدار البيضاء:شركة الرابطة ، ١٩٩٦)
١١.خوراني، يوسف، المرآة والنافذة دراسة في شعر سعدي يوسف، ط١، (دار الفارابي: بيروت، ٢٠٠٧)
١٢. الرشيدي ، عبد الله فلاح، عبد الله الزيد شاعراً، جامعة مؤتة، (٢٠٠٨)
١٣.زايد ، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٥ ، (مكتبة الآداب :القاهرة،٢٠٠٨)
١٤.السكاكي ، أبو يعقوب يوسف بن محمد، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط١،(دار الكتب العلمية: بيروت، ٢٠٠٠)
١٥.السيد ، شفيع،التعبير البياني ،ط٤ (دار الفكر العربي :مصر ، ١٩٩٥م)
١٦.الشنطي، محمد صالح، التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية، ط١ (النادي الأدبي بمنطقة حائل : حائل ،٢٠٠٣)

١٧.الصائغ، عبد الإله ،الصورة الفنية معياراً نقدياً ، ط١ (دار الشؤون الثقافية : بغداد ، ١٩٨٧)
١٨.صالح ، بشرى موسى ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ط١ (المركز الثقافي: بيروت، ١٩٩٤م)
١٩.عاصي، ميشال، الفن والأدب بحث في الجماليات والأنواع الأدبية ، ط٣(مؤسسة نوفل: بيروت ، ١٩٨٠)
٢٠.العزام ، جبر خالد ، النقد الأدبي الحديث عند المرأة، ط ١(عالم الكتب الحديث : إربد ، ٢٠٠٩)
٢١.عساف ، ساسين، الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية،دط (دار مارون عبود: لبنان،١٩٨٥)
٢٢.قاسم،عدنان حسن ،التصوير الشعري التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية ، ط١، (المنشأة الشعبية : ليبيا،١٩٨٠)
٢٣.كبابه، وحيد صبحي، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، د.ط، (اتحاد الكتاب العرب: دمشق ، ١٩٩٩)
٢٤. المسدي، عبد السلام ، الأسلوبية والأسلوب، ط٣ (الدار العربية للكتاب:د.م،دت)
٢٥.ناصف ، مصطفى، الصورة الأدبية، د.ط (لبنان: دار الأندلس، دت)
٢٦. هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، د.ط (القاهرة : نهضة مصر، ١٩٩٦)
٢٧.هلال، محمد غنيمي، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دط،(نهضة مصر : مصر:، دت)
٢٨.الوالي، محمد – الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي –ط١ (المركز الثقافي العربي: بيروت، ١٩٩٠)
٢٩. ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ط١،(مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت،٢٠٠٥)
٣٠. اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد داسات نقدية في النظرية والتطبيق، دط (دمشق:منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دت)
٣١.اليافي ، نعيم ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، ط ١ (صفحات للدراسات والنشر: دمشق، ٢٠٠٨)
٣٢.اليافي، نعيم، مقدمة لداسة الصورة الفنية، (وزارة الثقافة والارشاد القومي : دمشق، ١٩٨٢)

مراجع مترجمة:

١. وليك، رنيه ، ووآرن ، آوستن ، نظرية الادب ، ترحمة: عادل سلامة ، د.ط (دار المريخ: الرياض،١٩٩٢)

مجلات نقدية:

١. الجهورية ، ٣محرم ١٤٣٢، ٩ سبتمبر٢٠١٠، العدد ١٤٩٩٥
٢. علامات في النقد، م١٣،ع٥٢، ربيع الآخر ١٤٢٥

معاجم:

١. الأحمر، فيصل، معجم السيميائيات، ط١، (منشورات الاختلاف : الجزائر، ٢٠١٠)
٢. مصطفى إبراهيم، وآخرون ، معجم الوسيط، دط (المكتبة الإسلامية : تركيا، د.ت)

مواقع إلكترونية:

١. ويكيبيديا الموسوعة الحرة:

- http://ar.wikipedia.org/wiki/ فيصل_علي_أكرم
- http://ar.wikipedia.org/wiki/ الأماكن_(أغنية)
- http://ar.wikipedia.org/wiki/ جوال_تكساس_ووكر
- أنا_(علم_نفس)http://ar.wikipedia.org/wiki/
- المازوخية_و_الساديةhttp://ar.wikipedia.org/wiki/

٢. موقع الشاعر والكاتب سيف الرحبي http://www.alrahbi.info/do.php?articles=174

٣. منتديات دواوين الثقافية والأدبية، http://www.da-wawin.com/t2636-topic ديوان جبران

٤. رابطة أدباء الشام عتبات الكتابة: الإهداء نماذج من الاهداءات في الديوان الشعري المغربي المعاصرد. حسن الرموتي – المغرب
http://www.newfal.com/index.php/2013-07-12-13-47-36/185-2012-05-06-11-44-57

Abstract

Image in Faisal Akram's Poetry

Fatmah slah al-ahmadi

This research aimed to study image in Faisal Akram's poetry, and the adopted methodology was generally the stylistics especially statistical style.

The research is divided into a preface and three chapters. The preface involves some of the issues and theories concerning poetic image. The first chapter paid attention to the sources of image in the poem of (Faisal Akram) through the sensory reality and mental reality. The second chapter reviewed single, partial and total image patterns in his poetry through its multiple formation mechanisms, while the third chapter gave attention to the function of image in his poetry in the level of thresholds, in the level of the poems, and in the symbolic mirror image.

Main research findings: the sensory reality appears to have control over the sources of the poet's images. He is greatly influenced by the corporal and tangible things around him or in his mind, and he uses these sources to create his own world, being influenced by his thought and imagination to transmit his vision away from the literal transfer of reality.

There are multiple mechanisms of forming the single image, in form of the mechanism of exchanging perceptions and the mechanism of the most widely used metaphor. The exchange of perceptions mechanism comes to stress the poet's inclination to manipulate the relations between both sides of the image and its characteristics and descriptions, which creates a surprise for the recipient, by exceeding the waiting and expectation horizon he holds.

There are also multiple mechanisms of forming the partial image. The first of these is the mechanism of integration of the single image required by the dramatic nature of Faisal Akram's poetry.

The whole structure of the poet's image is affected by the poetic dialectics disputing his experience, which creates a conflict between him and himself, and between him and his surroundings. Hence the dramatic structure comes bearing his experience with its struggles and dialectics.

Depending on the levels of displacement, titles of poems are predominantly in the medium level, indicating a balance and moderation in the selection of titles.

In the employment of image in the level of poems, the poet goes to the average level of ambiguity between the vision carried by the text and the image it contains.

The Poet also adopts partial employment to form a mirror image compared to the single employment. It is such moderation that is commensurate with the dialectic of getting out and going back to the mirror. Total employment is poor and it fits the desire to get out.

Kingdom of Saudi Arabia
Ministry of Education
Taibah University
College of Arts and Humanities
Department of Arabic Language – Literary Studies

Image in Faisal Akram's Poetry

A thesis presented to accomplish the requirements for obtaining a Master's degree in Literature and Literary Criticism

By

Fatmah slah al-ahmadi

Supervised by

Dr. Mukhtar Al-Fajari

Associate Professor of Literature and Literary Criticism- College of Arts -Taibah University

1437/2016